This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

Music Library

MVSICO PRATTIC

Che breuemente dimoſtra

Il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte q
coſe, che concorrono alla compoſizione de i Canti,
di ciò ch'all' Arte del Contrapunto ſi ricerca.

OPERA OTTAVA

DI GIO. MARIA BONONCINI MODANES
Del Concerto de gli Strumenti
DELL' ALTEZZA SERENISSIMA DI MODANA,
Et Accademico Filarmonico di Bologna.

ALLA SACRA CESAREA MAEST.

Del ſempre Auguſto

LEOPOLDO PRIMC

IMPERATORE.

Bologna per Giacomo Monti. 1673. Con licenza de' Superiori

MT55
B719
1673a
muscref

HINC
NI
TOR
HINC
VI
GO

66121 '05

Library of Congress
DIV.
CLASS T 55 A2 B71
ACC. NO. 874

SACRA CESARE

MAESTA.

ECco à piedi della V. C. M. vn Muſico Pratti
che potrà ben vantarſi di molta ſperienza n
armonie, quando habbia fortuna d' vnir
Soprano della di lei Auguſtiſsima protettio
al Baſſo del mio infimo talento. Egli eſce alla luce ſolo p
hauer luce da' ſuoi immortali ſplendori, nè io l' applicai p
altro à ſtudioſe vigilie, ſe non per vederlo vn giorno hab
litato all' honore di godere vn felice ripoſo all' ombra d
ſuoi Imperiali Allori. Ei giubila di peruenire come Mu
ſico al ſuo Trono Maeſtoſo, oue quanto la Spada di Mart
trionfa la Cetra d' Apollo. Ei ſoſpira di veder ricourat
i ſuoi Caratteri ſotto l' Ali di quell' Aquile, che con l' om
bra ſola ſanno diſtruggere le penne dell' Inuidia. Co

esto desiderio di lui volontieri si è concertato l'ardir mio
presentarlo alla M. V. mentre è noto che per meritar gra-
dalla sua somma Clemenza se riceue habilità dalla sola
ıerentissima brama. Degnisi dunque la M. V. di con-
ınare à me così alta prosuntione, e di contrasegnare in
onte di questo mio Musico il ricapito alla gloria col suo
uitissimo Nome; E già ch' egli non può arrogarsi d' hà-
ıre consonanza degna del di lei virtuoso gran genio, vo-
ia ella almeno gradire il tuono di profondissima venera-
one, con cui sia mio vanto il publicarmi

Di V. M. C.

Humilisss. Ossequiosiss. & Obligatiss. Seruo.
Gio. Maria Bononcini.

Corteſe Lettore.

QVeſto MVSICO PRATTICO fu alcuni An. no da me compoſto, acciò ſeruiſſe ſolo per mio ᵹ *mi facilitaſse l' acquiſto perfetto di così nobile prof ne, non già, perche vedeſſe mai la publica luce del Mond pendo beniſsimo che non vi mancano ingegni ſublimi, c' no laſciato à poſteri volumi dottiſsimi ripieni di fondata trina di quanto s' appartiene al Muſico Prattico, e Spec tiuo; frà i quali l' Eccellentiſs. Gioſeppe Zarlino da Chiog à cui la Muſica deue hauere grădiſsima obligaZione per eſ ſtata dalle tenebre, in cui ſi giacea, portata alla luce di ci riſsime regole, e precetti; Mà hauendolo moſtrato à diu intelligenti di queſta profeſsione per riportarne il loro par ſono ſtato da eſsi eſortato, anZi pregato à publicarlo, aſſer domi, che per la breuità, e facilità, con la quale s' eſplican regole, & oſſeruaZioni appartenenti alla prattica, debba r ſcirre di ſodiſſaZione, & vtile à gli ſtudioſi di queſt' Ar Per non ſepellire adunque il talento, che il Sig. Iddio per ſ infinita bontà s'è compiaciuto donarmi lo laſcio volonti vſcire alla luce, pregandoti gradirlo, e diffenderlo dalle c lunnie di quelli, che non eſſendo buoni per ſe ſteſsi d' opera virtuoſamente, rodono l' opere altrui. Sappi però che è ſtata mia intenZione abbracciare ogni coſa, mà ſolo quell c' hò ſtimato neceſſario per conſtituire vn buon Prattico. N ſi creda alcuno d' arriuare alla perfetta intelligenZa del com*

porre

rre con li soli libri, senza la viua voce di ben fondato Maestro, poiche si trouerà ingannato, essendo più necessaria allo scolaro la guida del Mastro, che quanti libri vi sono, vtili solo à chi intende.

Se vuoi per tanto approffittarti nella Musica prouediti d'intelligente Maestro che ti dia le lezioni gradatamente, e cō ottime ragioni sappia correggere gli errori, che farai, poiche, dice il Banchieri, se vn Cieco guida l'altro, ambi due cadono nel fosso: Ne ti lasciare persuadere da certi ignoranti, che le vere regole siano superstizioni, e che basti solamente non fare due quinte, e simili sciempiezze, altrimente restarai sempre sepolto nelle tenebre del non sapere, e viui felice.

In lode dell' Autore.

PEr *passeggiar* d' eternità la via
GIOVANNI insegna a regolar la *Mano*,
E perche *ascenda* il nome suo *Soprano*
Vuol sù 'l *Basso* fondar ogni *armonia*.

Con *breui note lunga melodia*
A vanti suoi compone, e'l *Tempo* in uano,
Misurato da lui, col dente insano
L' *Armoniche virtù* roder desia.

Si ch' eterno viurà, sin che *sonora*
La *Voce* fia de sempiterni giri,
Che Maestri li fur d' *Arte canora*.

Hor l' Inuidia, se sà, *batta*, s' adiri,
Ch' il nome suo *risuoneranno* ancora
Languidezze, *tremor*, *fughe*, *sospiri*.

L' Arido.

IN

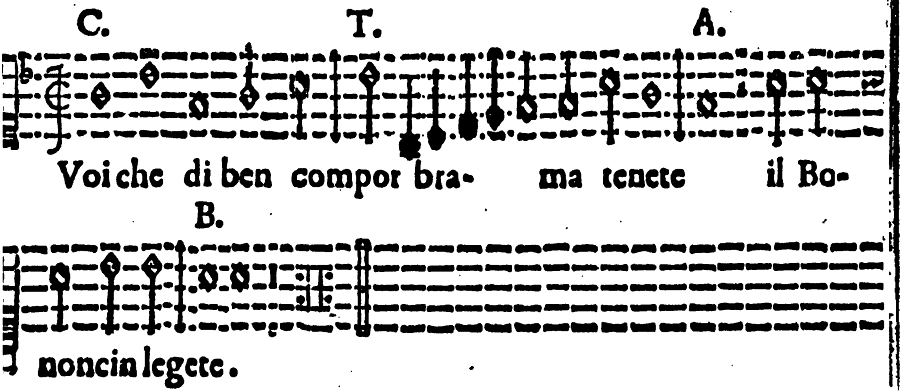
IN LODE DELL' AVTORE

Alli ſtudioſi di Muſica.

Canone à quattro voci

Del Padre D. Agoſtino Bendinelli Canonico Regolare Lateranenſe.

Il Tenor entra in deima col Canto.
L' Alto entra in terza col Tenore.
Il Baſſo entra in decima con l' Alto.



Auertino i Cantori nel tornar da capo, di principiare nella voce, che laſciano; cantino poi quanto vogliono, e poſſono.

Indice de i Teorici, e Prattici, de i quali l' Autore s'è seruito nella presente Opera.

Adriano Banchieri.
Adriano Vuilaert.
Agostino Pisa.
Aguino Bresciano.
Angelo Pelati.
Allessandro Striggi.
Antonio Brunelli.
Atanasio Kirchero.
Boezio Seuerino.
Brumel.
Camillo Angleria.
Cesare Criuellati.
Cipriano Rore.
Claudio Monteuerde.
Christofaro Morales.
Costanzo Porta.
Domenico Mazzocchi.
Difesa della Musica moderna.
Ercole Bottrigari.
Feuim.
Fior Angelico.
Francesco Salines.
Francesco Seueri.
Francesco Soriano.
Franchino Gaffurio.
Galeazo Sabbattini.
Gio. Battista Magoni.
Gio. Battista Rossi.
Gio. Moton.
Gio. Maria Artusi.
Gio. Maria Lanfranchi.
Gio. Paolo Cima.
Gio. Pier Luigi Palestina.
Giouanni del Lago.
Giouanni Nasco.
Giachetto Berchem.
Giouanni Spataro.
Girolamo Diruta.
Girolamo Frescobaldi.
Grazioso Vberti.
Giulio Cesare Marinelli.
Gioseppe Maria Stella.
Gioseppe Zarlino.
Henrico Isaac.
Henrico Glareano.
Ihan Gero.
Iosquino.
Il Prencipe di Venosa.
Il Cauagliero Marino.
Lodouico Cenci.
Lodouico Casali.
Lodouico Fogliani
Lodouico Vittoria.
Lodouico Zacconi.
Lucio Vitruuio.
Luigi Dentice.

Marco

Marco Dionigi.
Marco Scacchi.
Margarita Filoſofica.
Metallo.
Nicola Vicentino.
Orazio Scaletta.
Orazio Tigrini.
Pietro Aron.
Pier della Rue.
Pietro Fabrici.
Pier Franceſco Valentini.
Pier Girolamo Gentili.
Pietro Ponzio.
Proſdocimo de Beldemando.
Rocco Rodio.
Scipion Cerretti.
Siluerio Picerli.
Stefano Bernardi.
Stefano Vaneo.
Tomaſo Freggi.
Valerio Bona.
Vulfrano.
Vincenzo Galilei.
Vincenzo Luſitano.

MVSICO PRATTICO

PARTE PRIMA,

Nella quale breuemente si tratta di tutte quelle cose, ch concorrono alla Composizione de i Canti.

OPERA

DI GIO MARIA BONONCINI MODANESE

Del Concerto de gli Strumenti

DELL' ALTEZZA SERENISSIMA DI MODANA,

Et Accademico Filarmonico di Bologna.

Dell' Origine della Musica. Capitolo Primo.

A Gloria di Dio (senza il di cui aiuto non si può far cosa buona) daremo principio al nostro MVSICO PRATTICO vedendo prima, chi fosse l' Inuentore della Musica; come sia stata ritrouata, la sua definizione, e diuisione le Proporzioni Musicali, e loro specie, l'origine delle Consonanze, e Dissonanze, & in qual modo si debba procedere, volendo prouare la radice di tutte le Consonanze, e Dissonanze. Non si sà precisamente chi fosse l' Inuentore della Musica; mà ben si dice, che dopo il Diluuio Pittagora la ritrouasse dal suono causato da alcuni Fabri, che percoteuano il ferro sopra l' Incudine: sentendosi questo Filosofo arriuare all' orecchio vn

to armonioso concento, dubitò, che nascesse dal battere diuer-
de Fabri; onde fatti cambiare frà di loro i Martelli, e risultan-
ne nondimeno l'istesso suono, giudicò, che dal peso differen-
di quelli nascesse l'armonia; per il che fattili pesare, trouò, che
o era dodici libre: vno sei, e l'altro quattro. Da 12. à 6.
nobbe esserui la proporzione dupla forma dell' ottaua: da 6. à
la proporzione sesquialtera forma della quinta, come diremo
ì à basso.

Altri poi sapendo, che li fondamenti della Musica sono alcu-
determinati numeri, cominciorno à ridurli in prattica, lascian-
li cattiui, e mostrando li buoni concenti in scritto con chia-
sime regole, le quali sono state inalzate à quella perfezione,
hoggi si trouano da diuersi Scrittori; e poco prima del nostro
:olo (come afferma Pier Girolamo Gentili nell' Armonia del
ondo) fù da Adriano Vuillaert riformata la Musica, e dal dot-
simo Zarlino ridotta all' Arte; le grandezze, e merauiglie della
ale si possono vedere nell' Opera quarta di Lodouico Casali
odanese, e nelle Dicerie sacre del Caualier Marino.

he cosa sia Musica, e della sua prima diuisione. Capitolo Secondo.

A Musica non è altro, che armonia, e l'armonia è quel cō-
cento causato da vna quantità di Voci, ò Suoni armoni-
mente concordati insieme; per il che dice Vitruio nel quinto
ro della sua Architettura Capitolo quarto, che l'armonia è pro-
iamente la modulazione delle canore, e sonore Voci. Si di-
de in due parti, cioè in speculatiua, e prattica. La speculati-
consiste nella cognizione delle cose intese solamente dall' Intel-
to, e sono le proporzioni de numeri sonori, e dissonori, la
qualità

qualità, e natura loro, & altre sottigliezze. La prattica consi in ridurre in atto ciò, che considera lo speculatiuo, combin do insieme le consonanze, e dissonanze, dandoli il proprio lu go, & accompagnandole in guisa tale, che recchino diletto vdito. Altre diuisioni vegganst appresso gli scrittori di que materia.

Delle Proporzioni Musicali, e loro specie. Capitolo Terzo.

LA Proporzione (lasciando altre cose, che non fanno al nost proposito) altro non è, (secondo il Criuellati nelli su Discorsi Musicali Capitolo secondo) che vna comparazione di n mero à numero in questo modo $\frac{3}{2}$ e si ritroua in due manie cioè d' egualità, e d' inegualità. La Proporzione d' egualità comparazione d'vn numero simile ad vn' altro simile, come vno vno $\frac{1}{1}$ ouero due à due $\frac{2}{2}$, &c. la quale non appartiene al Musico, p non essere trà li suoi estremi differenza alcuna.

La Proporzione d' inegualità è comparazione d' vn num maggiore ad vn' altro minore, come due à vno $\frac{2}{1}$, ò trè à v $\frac{3}{1}$, ouero trè à due $\frac{3}{2}$, &c.

Questa è diuisa in cinque parti dette generi: il primo de qu li vien chiamato *moltiplice*: il secondo *superparticolare*: il terzo *s perparziente*: il quarto *moltiplice superparticolare*, & il quinto *mol plice superparziente*. Di questi cinque generi i primi trè solam te si considerano dal Musico, per contenere le forme delle co sonanze, e dissonanze Musicali, come nel seguente capitolo vederà.

La Proporzione del genere moltiplice (come dice l'accennato Criuellati nel citato Capitolo) è quella, nella quale il numero maggiore contiene più volte il minore, ſenza, che auanzi coſa alcuna, come due à vno $\frac{2}{1}$, ò quattro à due $\frac{4}{2}$, e ſi chiama *dupla* ouero trè à vno $\frac{3}{1}$, ò ſei à due $\frac{6}{2}$, e ſi chiama *tripla*, e coſi dell' altre, potendoſi procedere in infinito. Si dice *dupla*, perche il numero maggiore contiene due volte giuſte, & eguali il minore: *tripla*, perche il numero maggiore contiene tre volte giuſte, & eguali il minore, come dichiara Giouanni del Lago nella ſua Introduzione di Muſica nel Capitolo delle proporzioni.

La Proporzione del genere *ſuperparticolare* è quella, nella quale il numero maggiore contiene vna volta ſola il minore, & vna parte di più, come tre à due $\frac{3}{2}$, e ſi chiama *ſeſquialtera*, ouero quattro à tre $\frac{4}{3}$, e ſi chiama *ſeſquiterza*, e così dell'altre in infinito.

Si dice *ſeſquialtera*, perche il numero maggiore contiene vna volta il minore, e di più la ſua metà; per il che *ſeſqui* (ſecondo il ſopradetto Criuellati nel Capitolo citato) vuol dire tutto, & *altera* vuol dire vn' altra parte, cioè contiene tutto il minore, & vn' altra parte di quello: ſi dice *ſeſquiterza*, perche il numero maggiore contiene tutto il minore, & vna terza parte di più; e ſe ſarà cinque comparato à quattro $\frac{5}{4}$, ſi chiamarà *ſeſquiquarta* per l' iſteſsa ragione, potendoſi procedere in infinito, come s'è detto di ſopra.

La Proporzione del genere *ſuperparziente* è quella, nella quale

le il numero maggiore contiene vna sol volta il minore, e di
alcune sue parti, come cinque à tre $\frac{5}{3}$, e si chiama *superbiparzi*
teterza, ouero sette à quattro $\frac{7}{4}$, e vien detta *supertriparzientequin*
ta. Si dice *superbiparzienteterza*, perche il cinque contiene tu
to il numero trè, e di più due parti del trè: *supertriparzientequin*
ta, perche il sette contiene tutto il numero quattro, e di più t
parti; e se sarà noue comparato à cinque $\frac{9}{5}$, si dirà *superquadri*
parzientequinta, discorrendo nell' istesso modo proporzionatam
te di qualsiuoglia altra; mà si noti, che ogni numero dall' vni
in poi, si può diuidere in tante parti, quante vnità egli contien
poiche altro non è il 2. 3. 4. &c. che tante vnità aggregate insi
me, come afferma il Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche pa
te prima Capitolo 12. e perciò quando s'è detto, e si dirà vn
parte, due parti, &c. s'intende vna vnità, due vnità, &c. pa
lando delle proporzioni numerali semplici.

Le predette proporzioni create nelle composizioni si distrug
gono comparando i numeri al contrario, cioè il minore al mag
giore, come per esempio, volendo distruggere la proporzion
tripla $\frac{3}{1}$ si segnarà così $\frac{1}{3}$, & all'ora si chiamarà *sub tripla*, per e
sere il numero maggiore sotto il minore, il che si deue intender
ancora d'ogn'altra.

Da quanto s'è detto si può conoscere la poca intelligenza dell
proporzioni in alcuni Compositori, che si credono crearle co
vn solo numero, il quale, oltre il non essere sufficiente à produr
re la proporzione, può denotare molte cose al contrario di quel-
lo

po il Prattico si suppone, come sanno gl' intendenti.

S' alcuno poi desiderasse vedere altre dottrine circa le proporzioni, legga la Teorica di Lodouico Fogliani Modanese, e la prima, e seconda parte delle Istituzioni Armoniche del dottissimo Zarlino da Chioggia, poiche io non hò preteso inoltrarmi in questa materia, se non tanto quanto importa la dichiarazione di quelle cose, che alla Prattica si ricercano, lasciando molt' altre speculazioni à chi più è intelligente di me.

Dell' Origine delle Consonanze, e Dissonanze. Capitolo Quarto.

CONSONANZE

LA Diapason, ouero ottaua hà la sua origine dalla proporzione dupla. 2. & 1.

La Diapente, ouero Quinta, dalla proporzione sesquialtera. 3, e 2.

La Diatessaron, ouero Quarta, dalla proporzione sesquiterza. 4, e 3.

Il Ditono, ouero Terza maggiore, dalla proporzione sesquiquarta. 5, e 4.

Il Semiditono, ouero Terza minore, dalla proporzione sesquiquinta. 6, e 5.

L' Essacordo maggiore, ouero Sesta maggiore, dalla proporzione superbiparzienteterza. 5, e 3.

L' Essacordo minore, ouero Sesta minore, dalla proporzione supertriparzientequinta. 8, e 5.

DEll' Vnisono non si parla, per essere nella proporzione d' egualità; oltre di che non è consonanza, nè dissonanza

za, mà principio di qualsiuoglia consonanza, e dissonanz come l'vnità non è numero, mà principio di qualsiuoglia numer

---

DISSONANZE

IL Ditono con la Diapente, ouero settima maggiore hà sua origine, ò forma dalla prop: supersetteparziente-ottaua. 15, e

Il Semiditono con la Diapente, ouero settima minore, da la proporzione superquadriparzientequinta. 9, e

La Semidiapente, ouero quinta falsa, dalla prop: superdicinoueparzientequarantacinque. 64, e 4

Il Tritono, ouero quarta falsa, dalla prop: supertredicipazientetrentadue. 45, e 3

Il Tuono maggiore, dalla proporzione sesquiottaua. *ouero seconda maggiore* 9, e

Il Tuono minore, dalla prop: sesquinona. 10, e

Il Semituono maggiore, dalla prop: sesquiquintadecima. *ouero seconda minore* 16, e 1

Il Semituono minore, dalla prop: sesquiuigesimaquarta. 25, e 2

Il Comma dalla prop: sesquiottantesima. 81, e 8

LI sudetti numeri sono la radice delle Consonanze, e Dissonanze; poiche (come dice il Zarlino) è impossibile ritrouarle in numeri minori di loro. Le replicate, ò deriuate, come la duodecima, la nona, e così dell'altre, s'hauranno col duplicare il numero maggiore della proporzione, lasciando sem

pre

pre il minore nel ſuo eſſere, come nel ſeguente Capitolo dimoſtraremo.

In qual modo ſi debba procedere Volendo prouare le radici delle Conſonanze, e Diſſonanze. Capitolo Quinto.

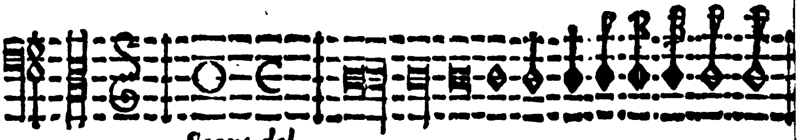
VOlendo prouare le radici delle ſopradette Conſonanze, e Diſſonanze, ſi deue pigliare qualche Strumento di cor-
po piano, e ſtenderui ſopra due corde eguali in groſſezza, e di
ontà perfetta, accordate in vniſono; poi ſi pigli vn compaſſo,
diuidaſi vna delle dette corde da vn capo all'altro in tante par-
i eguali, quante vnità contiene il numero maggiore della pro-
orzione di quella Conſonanza, ò Diſſonanza, della quale vo-
liamo far la proua, in oltre ſi deue porre vn Scanello, ò Pon-
cello mobile poco più alto d'vna coſta di coltello in luogo,
e dalla parte deſtra, ò ſiniſtra vi reſtino tante di quelle parti di-
ſe, quante ne contiene il numero minore, come per eſempio,
quinta hà la ſua origine trà 3. e 2. diuidendo vna delle dette
rde in trè parti eguali, e collocando lo Scannello, ò Ponticel-
in luogo, che da vna parte dello ſtrumento glie ne reſta due,
li poi toccando le dette due parti con l'altra corda à voto,
aurà il ſuono della quinta perfetta.

Volendo ancora prouare le radici delle Conſonanze, e Diſ-
anze replicate, ſi deue raddoppiare il numero maggiore, (co-
già s'è detto) per eſempio la quinta ſemplice hà la ſua for-
trà 3, e 2. (come habbiamo veduto) duplicando il 3. s'hau-
, e diuidendo la corda nel modo ſopradetto in ſei parti egua-
facendone reſtare dalla parte deſtra, ò ſiniſtra dello ſtrumē-
nte parti, quante denota il numero minore, che è il 2, s'hau-
ſuono della quinta duplicata, ò duodecima, toccando le dette
parti con l'altra corda à voto.

Di

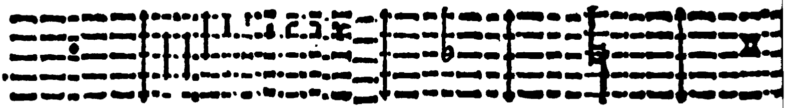
Di tutte quelle cose, che concorrono alla Compositione de i Canti. Capitolo Sesto.

ALla Composizione de i Canti concorrono li quì sottop ti segni.

RI-


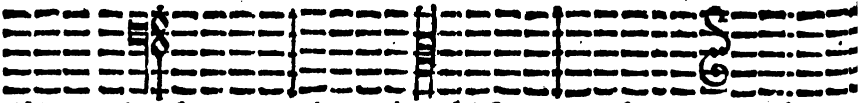
Segni del

Chiaui. *Tempo.* *Figure, ò Note.*

GHE


Punto. *Pause.* *B molle.* *B quadro.* *Diesis*

Le Righe seruono per collocar in loro, e trà di loro le fig re. Le Chiaui si pongono in diuersi luoghi, secondo la disp sizione delle voci, come altroue si vederà: si fanno per B qu dro, per B molle, e per Diesis, come vederemo nel Duode mo Capitolo; & oltre di ciò mostrano in che luogo, ò posizi ne sono poste le figure, delle quali parleremo più à basso. l prima Chiaue si chiama *F fa vt*: la seconda *C sol fa vt*; e la te *G sol re vt*, come si vede.



Chiaue di F fa vt. *Chiaue di C sol fa vt.* *Chiaue di G sol re vt.*

Del Tempo Musicale. Capitolo Settimo.

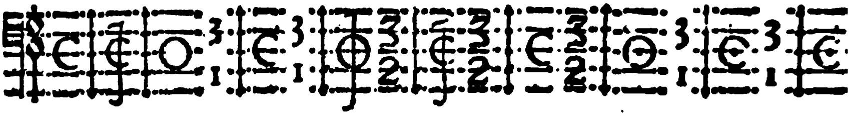
L Tempo, cioè segno del Tempo, serue per dar indizio del valore delle figure, e dimostra sotto che battuta vadino isurate. Si diuide in perfetto, & imperfetto: Il circolo è gno del Tempo perfetto, & è atto à dar perfezione, & al-tazione alle figure. Sotto di lui si constituisce il valore d' ia semibreue per battuta, come eziandio in questo, segno del empo imperfetto, il quale (secondo alcuni) non può per-zionare, ne alterare, mentre non sia accompagnato d'vn pun- chiamato prolazione, che (come dice il Lusitano) aggiun- il valore d'vna minima alla semibreue, come anche in ques- altro.

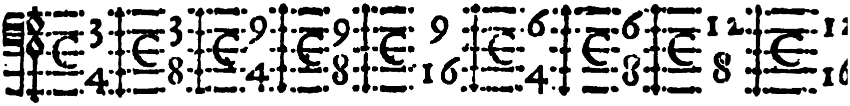
Il circo lo, e semicircolo semplici vengono alle volte tra-sati, per diminuire le figure la metà del loro primo va-e, co- me per esempio, doue andaua vna semibreue alla ttuta, per tal trauerso n'anderanno due; e quando il semicir-lo è riuoltato, come fece Morales nella Messa *Aue Ma-*, & il Palesti na nella Messa *l'Homè Armè*, le figure tano diminute la metà del valore, che hauerebbero, se egno fosse posto alla diritta, e ciò pratticai anch'io nella mia pera terza al numero 27, e 28.

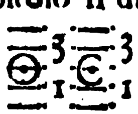
Oltre di ciò vsano i Prattici d'accompagnare li sudetti segni n alcuni numeri, per variare il valore delle figure, & i più vsa-ono li sotto posti.

Segui

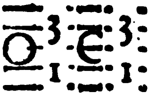
Segni del Tempo, e Proporzioni vsate da i moderni.

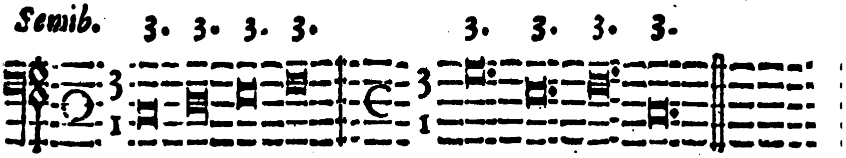


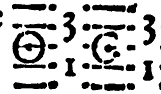


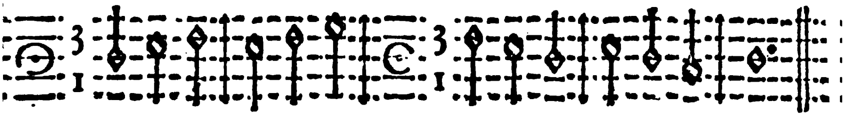
Il primo segno, per essere il più adoperato, viene chiamato po ordinario, ò alla semibreue, perche vi và il valore d'vna mibreue per battuta. Il secondo, perche vi và il valore d'i breue per battuta, viene similmente chiamato tempo alla bre sotto del quale si cantano tutte le figure per metà del loro pri valore, da i moderni viene però vsato come il primo, batten solo alquanto più presto, per renderlo più facile alli Cantori i pratticarlo. De gli altri poi che seguono, per maggiore bre si dà questa regola generale, che il numero sotto posto den quante figure andauano, ò s'intende, che andassero alla bat ta, & il sopra posto, quante ne vadino per l'auenire, come i decimo Capitolo si dimostrerà; si deue però notare, che so questi segni  non può collocarsi il valore di tre semib ui per battuta (il che da alcuni non viene osser to) perche la breue è la principal figura del tempo la semibreue della prolazione, come afferma Gio. Spataro nel l Trattato di Musica Capitolo 33, e perciò quando si vuole con tuire il valore di tre semibreui per battuta sotto questa proporzi ne $\frac{3}{1}$, si deue accompagnarla con il segno del tempo senza pr

 lazione

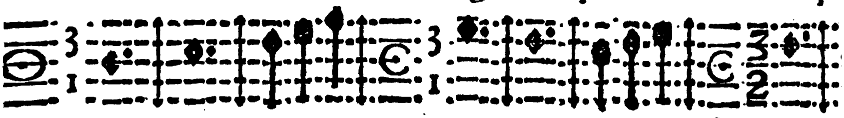
zione,  con il circolo per la perſezione, e con
icirco- lo per l'imperſezione, in queſto modo.



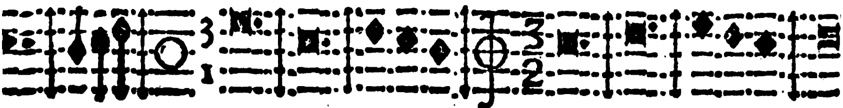
Sotto i ſegni poi con la prolazione  deueſi cor
ire il valore di tre minime per battu ta, come
vede; il che beniſſimo dichiara la pro- porzione; p



e ſotto la prolazione ſenza numeri, ſi può anche cantare vi
inima ſola per battuta, come s'eſplicarà à ſuo luogo; mà vi
ido, che la proporzione ſotto la prolazione ſia ſoggetta al ten
, e non alla prolazione, ſi deue ſegnare in queſto modo,
me fece il Paleſtina nell' accennata Meſſa, e volendo, che
ſemibreue non ſia ſotto poſta alla perfezione ſotto la pro-
ione, come anche la breue ſotto à qualſiuoglia proporzio
fetta, ſi deuono oſcurare tutte le figure in queſta maniera, e qu



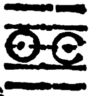
Prolazione imperfetta.



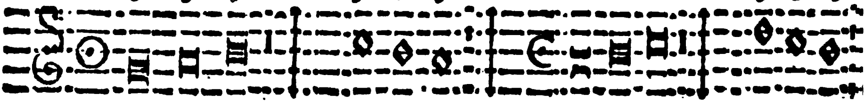
Tripla imperfetta. *Seſquialtera mag. imperfetta.*

do

do la proporzione di qualſiuoglia ſorte ſi vuol diſtruggere (o
il modo moſtrato di ſopra nel terzo Capitolo) ſi ſegna il te
po doppo di lei, come nell'vno, e l'altro modo fù pratticato
Paleſtina nella Meſſa *Virtute Magna*, e da me nella terza, e ſ
mia Opera.

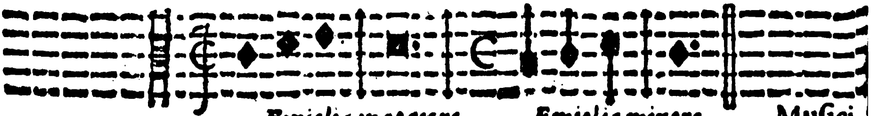
Trà l'vno, e l'altro ſegno con la prolazione  vi è qu
ta differenza, che il primo fà perfetta la breue in virtù
tempo perfetto, cioè la fà eſſere del valore di trè ſemibre
e fà eziandio perfetta la ſemibreue in virtù della prolazione, ci
la fà eſſere del valore di tre minime, mentre però non ſiano fa
imperfette da altri accidēti, come al ſuo luogo vederemo: nel ſecō
ſegno poi, per eſſere imperfetto, la breue non è in conſiderazio
mà ſolo la ſemibreue in virtù della prolazione, come ſi può co
prendere dall' eſempio quì ſotto poſto, e dalla detta Meſſa
Paleſtina.

Semib. 3. 3. 3. *Min.* 3. 3. 3. *Semib.* 2. 2. 2. *Min.* 3. 3. 3.



In oltre vſano alle volte i Prattici moderni nelle loro Cantil
ne dodici Crome per battuta, collocandone trè contro vna ſemi
minima ſotto il tempo alla ſemibreue, dandone indizio con vn
3. ſopra, ò ſotto à trè, à trè le ſudette crome, come nell' vnde
cimo Capitolo ſi vederà.

Si trouano eziandio alcuni Canti in queſta maniera, che dal



Emiolia maggiore. *Emiolia minore.*

Muſici

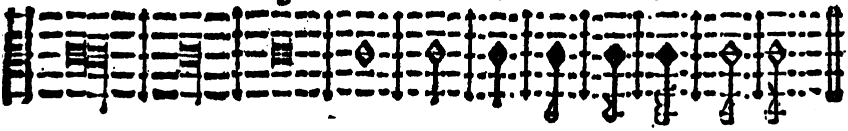
ſici ſono chiamati Emiolia, e vengono vſati ſotto la battutá
ſuale.

'er vltimo ſi deue auuertire, che l'introdurre le proporzioni Canti, ſenza ſegno del tempo è (come dice Valerio Bona e ſue Regole di Muſica) come mettere i Soldati in Campo a Capitano.

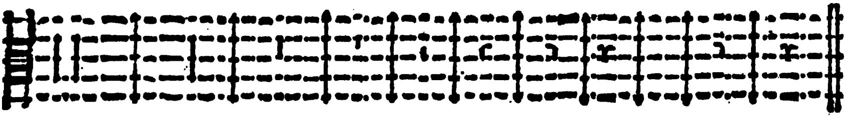
Delle Figure Muſicali, e loro Valore. Capitolo Ottauo.

E Figure muſicali (dette ancora note) ſono noue, cioè Maſſima, Lunga, Breue, Semibreue, Minima, Semimi-a, Croma, Semicroma, e Biſcroma da altri chiamata Quar-oma, ò Fuſca: ciaſcheduna di loro hà il ſuo valore, e la ſua ſa, eccettuata la Biſcroma in quanto alla pauſa, per eſſere ve-ſſima.

'ute 8. 4. 2. 1. *à vna*
glie ne và 2. 4. 8. 16. 32. 6. 12.



Maſs. Lung. Bre. Sem. Min. Sem. Cro. Sem. Biſ. Cro. Sem.

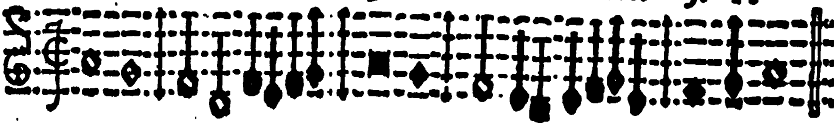


Pauſe, dette ancora figure mute.

'ſano i Muſici d' oſcurare la Breue, e Semibreue. La Breue rata ſotto i ſegni del tempo imperfetto, reſta diminuta la quarta

quarta parte del suo ordinario valore, e la Semibreue oscurata
suo accompagnamento, la metà; ma quando viene oscu
in principio di battuta, resta diminuta anch' ella la quarta pa

Minime. 3. 1. *Semiminime.* 3. 1.

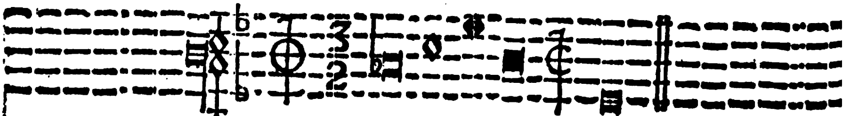


Si trouano eziandio nelle Cantilene antiche alcune fig
meze oscurate, le quali perdono l' ottaua parte dell' ordinario
lore.

L' oscurità sotto i segni di perfezione leua la perfezione à qu
le figure, che sarebbero perfette sotto tali segni, e vieta l' alte
zione, come da questo esempio, tolto dalla Messa *Quemad
dum* di Costanzo Porta, si può comprendere.

L' oscurità causa l' imperfione. e vieta l' alterazione.

2 1 1 2



Est per Prophetas.

La Minima oscurata sotto i segni di perfezione non perde i
suo valore; mà solo s' oscura per compagnia della Semibreue.

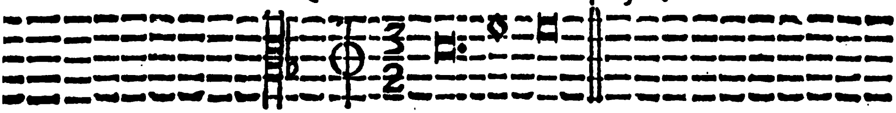
Vogliono alcuni, che tale oscurità serua per mostrare le fig
te sincopate, il che è falso, non trouandosi nelle Composizio
di buoni Autori introdotta l' oscurità, se non per le cause sud
te, come si può vedere nell'Opere di Morales, Costanzo Porta, Pa
lestina, ed altri simili.

Del

Del Punto nella Musica, e suoi effetti. *Capitolo Nono.*

L Punto nelle composizioni fà diuersi effetti, cioè perfeziona, augumenta, diuide, & altera le figure, come dalli sotto posti empi tolti dalla sudetta Messa di Costanzo Porta, e dalla Mes- *Gaude Barbara* di Morales, si può vedere, come eziandio nel io Canone posto nell' Opera terza al numero 25. Allora il unto perfeziona, quando si troua appresso quella figura, che uò essere imperfetta nel segno di perfezione: augumenta, quan-

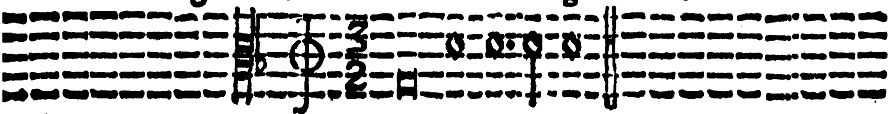
Di Costanzo Porta. Punto di perfezione.



Qui ex parte.

lo è posto appresso quella figura, che non può essere perfetta, anto nel segno di perfezione, quanto d'imperfezione, e la fà rescere la metà del suo primo valore: diuide, quando è colloca-

Di Costanzo Porta. Punto d'augumentazione.

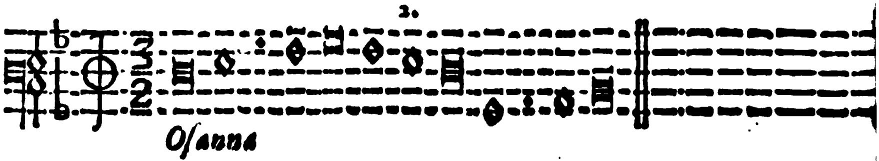


Et in spiritum

to frà due figure simili minori racchiuse frà due maggiori sue vicine nel segno di perfezione, & oltre il diuidere, fà diuenire imperfetta

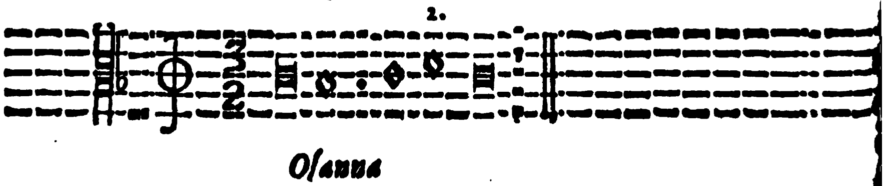
perfetta l'vna, e l'altra figura maggiore: altera, quando si u

Di Morales. Punto di diuisione.



ua auanti à due figure simili sotto il detto segno di perfezione, quali siano innanzi à vna maggiore, e fà raddoppiar il valore seconda figura, che dopo lui segue.

Di Morales punto d' alterazione.



Le figure sottoposte alla perfezione sono quattro, Massima Lunga, Breue, e Semibreue: la Massima sotto il modo maggi perfetto: la Lunga sotto il modo minor perfetto: la Breue sot il tempo perfetto, e la Semibreue sotto la prolazione.

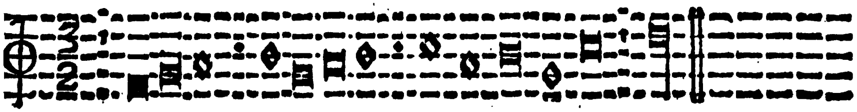
Le figure sottoposte all' augumentazione sono tutte quelle,c nella Musica s'adoprano, purche siano collocate sotto i segni d'im perfezione.

Le figure sottoposte alla diuisione, & alterazione sono qua tro, Lunga, Breue, Semibreue, e Minima. La Lunga sotto modo maggior perfetto; la Breue sotto il modo minor perfett la Semibreue sotto il tempo perfetto, e la Minima sotto la prola zione.

 Le

Le figure sogette all'imperfezione si fanno imperfette dal co-
e, dal punto, da figure minor di loro, e da pause similmen-
minor di loro, che dopo d'esse immediatamente seguono,
ne quì l'esempio chiaramente dimostra.

vibreue. 2. 2. 2. 2. 2. 2. 2.



Tutte le Breui imperfette.

Non si tratta diffusamente del modo, perche non è pratticato,
bene fù da me vsato nel Canone *à due milla, e cinque cento*
nta due Voci diuise in sei cento quaranta otto Chori, come si
: nell' Opera terza, lo feci solo per capriccio: sapendo benis-
› non potersi pratticare il detto Canone, per mancanza di
sici, onde lo ridussi al numero 22. in figure minori à otto vo-
come si può vedere.

Delle Pause. Capitolo Decimo.

E pause seruono nella Musica per ornarla di varie fughe,
, soggetti, & imitazioni, e (come dice Orazio Scaletta nel-
a Scala di Musica) per dar riposo à i Cantori. . Hanno au-
à di dar perfezione, & imperfezione alle figure, & esse non
› sottoposte ad alcun' accidente. Sotto il semicircolo sem-
; , e trauersato vagliono tanto quanto le sue figure.

La

La pauſa di breue ſotto la ſeſquialtera maggiore, tanto perfetta, quanto imperfetta, e ſotto la tripla, sì perfetta, come imperfetta vale vna battuta: auuertendo però, che due pauſe di Semibreue non poſſono dimoſtrare il valore d'vna battuta, perche glie ne và trè, ſecondo che habbiamo altroue dimoſtrato.

La pauſa di Semibreue ſotto à qualſiuoglia altro ſegno di proporzione ſempre vale vna battuta, eccettuato ſotto la prolazione quando per auuentura vi ſi doueſſe collocare vna Minima ſola per battuta, che in tal caſo la ſudetta pauſa ne valeria trè: quella di Minima vna, &c. come chiaramente ſi può vedere nella Messa *l' Homè Armè* del Paleſtina. La pauſa di Minima ſotto à qualſiuoglia ſegno del tempo, e proporzione di battuta eguale, secondo l'vſo moderno, ſempre vale meza battuta: ſotto alle proporzioni di trè Semibreui per battuta, vale la ſeſta parte di detta battuta: ſotto la proporzione di trè Minime, e noue Semiminime per battuta, vale la terza parte di detta battuta.

La pauſa di Semiminima chiamata ſoſpiro, ſotto il ſegno del tempo alla Semibreue, e ſotto alla proporzione di dodici Crome per battuta vale la quarta parte di detta battuta: ſotto la proporzione di trè Minime per battuta, vale la ſeſta parte di detta battuta: ſotto la proporzione di trè Semiminime, e noue Crome per battuta vale la terza parte di detta battuta.

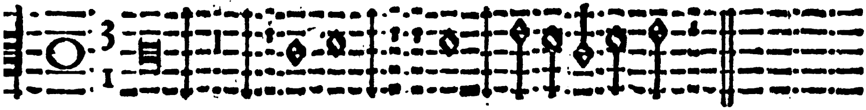
La pauſa di Croma detta mezo ſoſpiro, ſotto la proporzione di dodici Semicrome per battuta vale la quarta parte di detta battuta: ſotto la proporzione di noue Semicrome, e di trè Crome per battuta vale la terza parte di detta battura, e ſotto à qualſiuoglia altro ſegno, e proporzione vale tanto quanto la ſua figura

La pauſa di Semicroma ſotto à qualſiuoglia indizio del po vale tanto quanto la ſua figura.

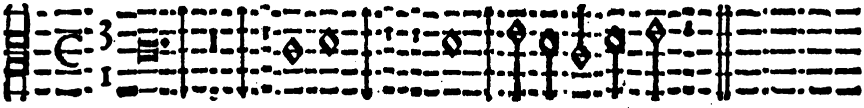
Eſempio di tutte le proporzioni moſtrate di ſopra nel ſettimo Capi-, e delle figure, e pauſe, che ſotto à ciaſcheduna di loro ſi deue con-ſtre.

tute vna. Vna. vna. vna. vna.

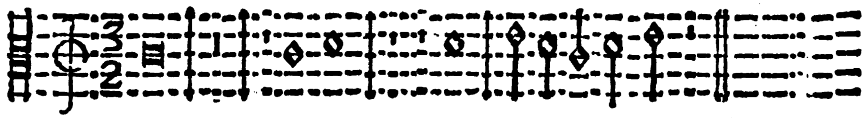
Tripla perfetta, nella quale vanno trè Semibreui per battuta, due in battere, & vna in leuare.



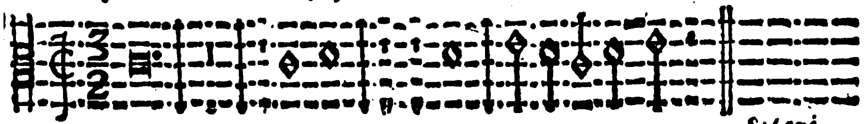
Tripla imperfetta, nella quale vanno trè Semibreui per battuta, due in battere, & vna in leuare.



Seſquialtera maggiore perfetta, nella quale vanno trè Semibreui per battuta nel modo ſopradetto.



Seſquialtera maggiore imperfetta, nella quale vanno trè Sembreui per battuta nel ſopradetto modo.

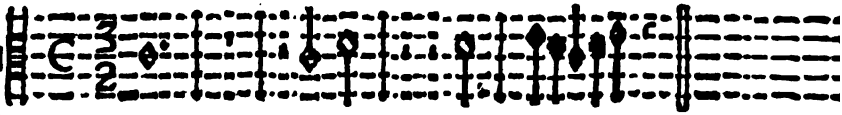


Seſqui-

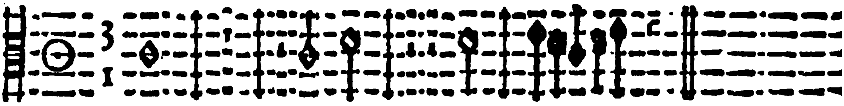
Battute vna. vna. vna. vna. vna.

Sesquialtera minore imperfetta, nella quale vanno trè Minim[e] per battuta, due in battere, & vna in leuare.

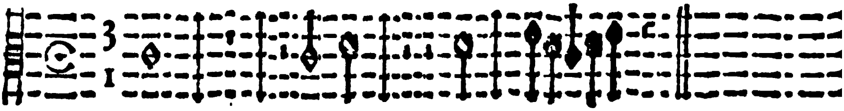
TRIPLA MINORE.

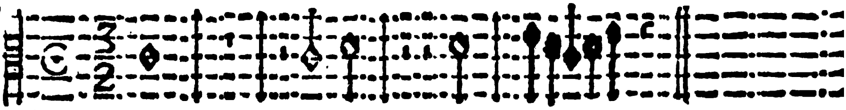


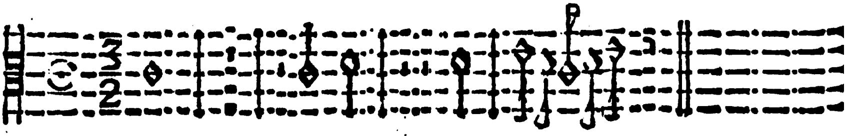
Prolazione maggiore perfetta, nella quale vanno trè Minim[e] per battuta nel sudetto modo.



Prolazione minore perfetta, nella quale vanno similmente tr[è] Minime per battuta, due in battere, & vna in leuare.

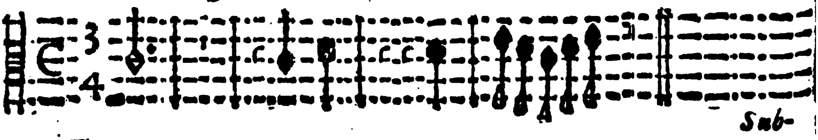






Sub sesquiterza, nella quale vanno trè Semiminime per battuta, due in battere, & vna in leuare.

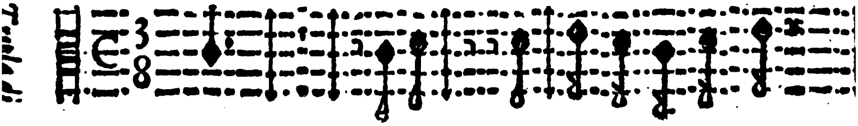
Tripla di Semiminime



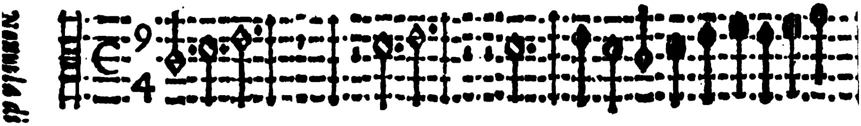
Sub-

Battute vna. vna. vna. vna vna.

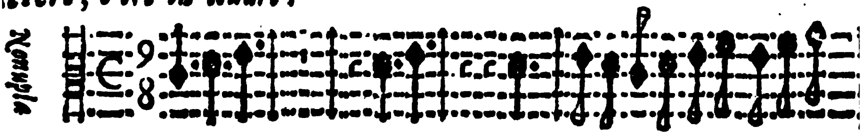
Sub dupla sub superbiparzienteterza, nella quale vanno trè Cro per battuta, due in battere, & vna in leuare.



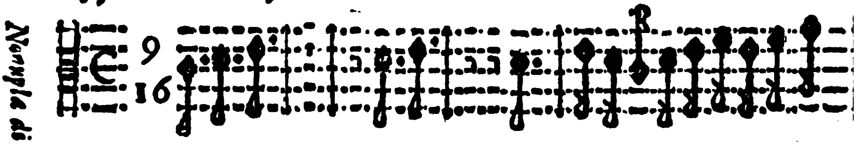
Dupla sesquiquarta, nella quale vanno noue Semiminime per battu, sei in battere, e trè in leuare.



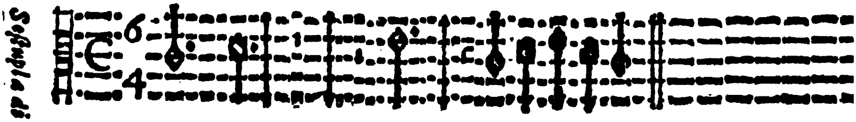
Sesquiottaua, nella quale vanno noue Crome per battuta, sei i ttere, e trè in leuare.



Sub supersettiparzientenona, nella quale vanno noue Semicrome pe ttuta, sei in battere, e trè in leuare.



Superbipazienteguarta, nella quale vanno sei Semiminime per ba tta, trè in battere, e trè in leuare.

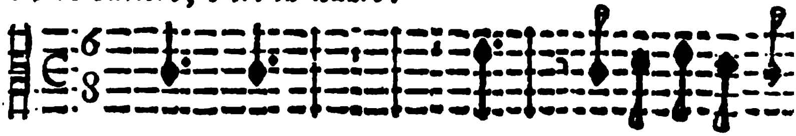


Battute

Battute *una.* *una.* *una.* *una.*

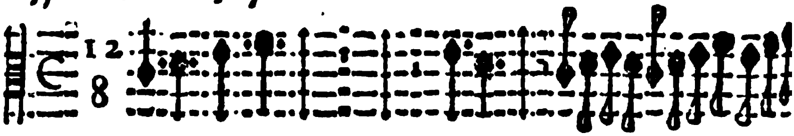
Sub superbipartiente sesta, nella quale vanno sei Crome, per battuta, trè in battere, e trè in leuare.

Sestupla di Crome.



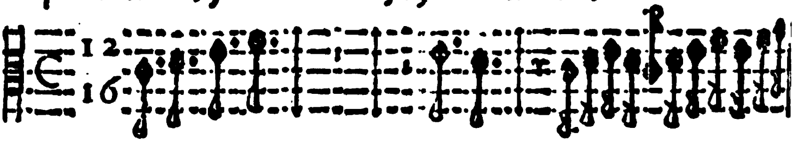
Superquadripartienteottaua, nella quale vanno dodici Crome per battuta, sei in battere, e sei in leuare.

Dodecupla di Crome.



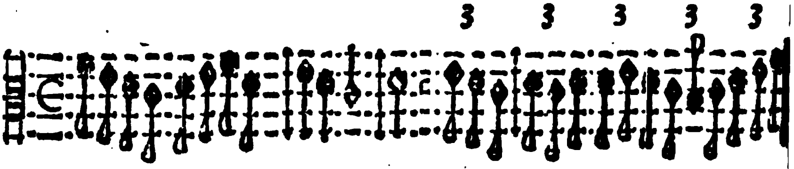
Sub superquadripartienteduodecima, nelle quale vanno dodici Semicrome per battuta, sei in battere, e sei in leuare.

Dodecupla di Semicrome.



Altro modo di collocare dodici Crome per battuta.

Ottupla, e Dodecupla di Crome.



6. 12.
Queste proporzioni 4. 8. si possono ancora chiamare *sesquialtera*, perche da loro si può hauere la forma della quinta, e que
6. 12.
altre 8. 16. si possono eziandio chiamare *sesquiterza*, perche d' esse si può hauere l' origine della quarta. I Musici

I Musici vsano di chiamare ordinariamente le sudette pr
ioni nel modo descrittogli in margine, pigliando la denoı
ıone dal numero sopra posto.

Si deue auuertire, che tutte le proporzioni di battuta eguale
ono constituire sotto l'istessa battuta eguale, e tutte le pr
ioni di battuta ineguale si deuono anch'esse constituire so
nedesima battuta ineguale, non variandosi altro, che alle
moto in questa maniera, cioè facendolo hora ordinario
dagio, & hora presto, secondo il voler del Compositore
i che si possono far Composizioni, nelle quali le parti sia
;nate diuersamente, purche i segni possano essere gouernar
nente da vna istessa battuta, come in diuerse Opere del F
ıaldi, e di molt'altri dotti Compositori si può vedere, & e
:io nella sesta mia Opera, e questa regola non riesce punt
icile à chi bene hà cognizione di tutte le sopra poste propo
ıi, e della battuta, della quale più auanti se ne ragionerà.

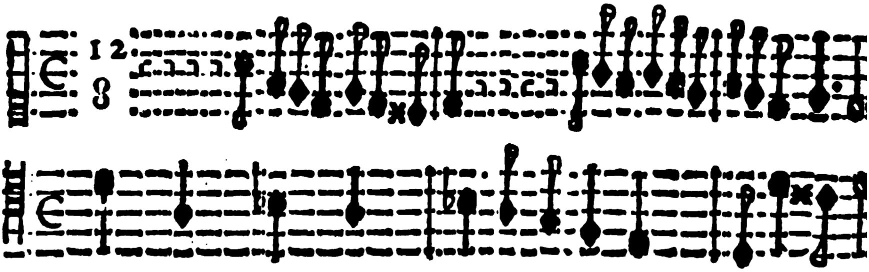
Le pause di Massima, e lunga sotto le proporzioni di tı
nibreui per battuta vagliono la metà del suo ordinario valı
otto à qualsiuoglia altra proporzione, come anche quella d
:e, vagliono il sudetto ordinario suo valore.

Alcuni tengono opinione, che si debba dimostrare co
egni vna parte di battuta sotto à diuerse delle proporzioni
ıra poste; nel che quanto s'ingannano si può conoscere d
he segue.

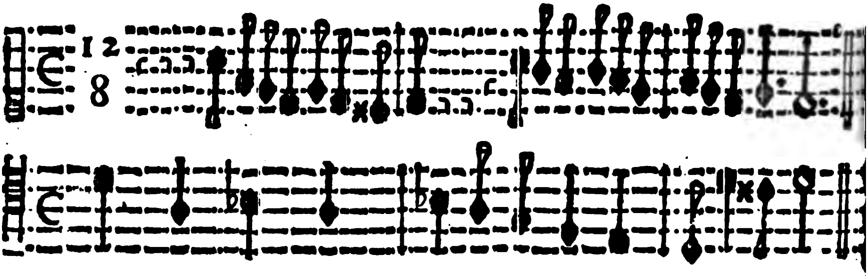
Dico adunque (secondo la scuola de buoni Prattici) ch
ıattuta si dimostra con vn segno solo, meza con vn segno
'n quarto con vn segno solo, mezo quarto con vn segno
tc. & in modo alcuno non si può con ragione dimostrat
ola delle dette parti con più segni, come hanno fatt

cu

cuni, poiche quanto saranno i segni, tanto saranno le parti, eg
li, ò ineguali, secondo i detti segni, & in oltre non si può
facilmente spartire all'improuiso, come quì si può comprend



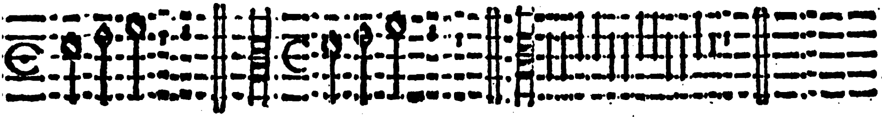
mà se si segnarà in quest' altra maniera starà meglio, è sarà p
pratticabile.



E'ben però vero, che si come due pause di Semibreue so
la Tripla, e sesquialtera maggiore, e due pause di Minima sot
la sesquialtera minore, e sotto la Prolazione, non possono dimo
trare vna battuta, perche gliene và trè, così anche due pause
Croma sotto la sudetta proporzione di dodici Crome per battut
non possono dimostrare vn quarto di detta battuta, perche glie
và similmente trè, e questa ragione s'intende ancora in alcune al
tre delle sopradette proporzioni, proporzionatamente applicat
secondo la qualità della battuta, come nella sesta mia Oper

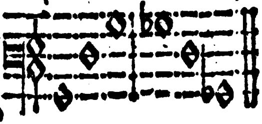
ò chiaramente vedere. Auuerta il Compositore di non far le ıuse sincopate, come quì sotto nel primo modo si vede, poi- e apportarebbero difficoltà nel pratticarle; mà in tal caso si de- no segnare, come nel secondo si dimostra: il che s'intende iamdio dell'altre, e douendo segnare più, e più seguite, le se- ıarà, come nel terzo appare sino à quel numero, che gli occorrerà.

Primo. Secondo. Terzo.



el B molle b, B quadro ♮, Diesis Cromatico, ✱ Diesis Enar- monico, x e d'altre cose appartenenti alla Compositione.

Capitolo Vndecimo.

DIce Nicola Vicentino nella sua Prattica Musicale libro pri- mo Capitolo Terzo, che il B molle b fù posto in vso da ıuido Aretino per formare la quarta, e quinta perfetta da F fa ‡ à B mi acuto, e graue, come qui si vede,  collocò il detto B. molle nella corda B per imostrare, che vi si douesse dir fa abbassando ı voce vn semituono, & acciò che si conoscesse quando nella su- etta corda B vi si doueua dir mi, e ritornar la voce nel suo pro- ırio luogo naturale dopo il detto B molle, vi collocò quest'altro :gno ♮ chiamandolo B quadro.

Altri poi hanno ritrouato questo segno ✱ per diuidere il tuo- ıo alzando la voce vn semituono nella corda, oue si ritroua col- ocato, e quest' altro x è stato posto in vso per diuidere il se- mituono alzando la voce due Commi nelle corde doue si ritroua ıosto: il primo segno ✱ vien chiamato Diesis *Cromatico*, perche

serue alla dimostrazione del Genere similmente Cromatico il secondo x vien chiamato Diesis Enarmonico, perche serue rimente alla dimostrazione del Genere Enarmonico, come vltimo Capitolo di questa prima parte vedremo.

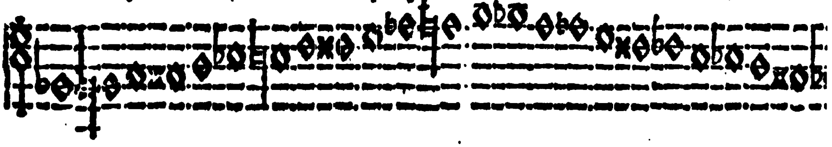
Il proprio luogo del B molle sono le corde doue naturalm te entra il mi per mutare il mi in fa, cioè nelle corde B mi la mi, & A la mi re: il proprio luogo del B quadro sono l'ist corde B mi, E la mi, & A la mi re per mutare il fa in mi, all quando vi è prima il B molle: il proprio luogo del Diesis Cr matico sono le corde, doue naturalmente entra il fa per mur il fa naturale in mi, cioè nelle corde C fa vt, & F fa vt: il pr prio luogo del Diesis Enarmonico sono le corde B mi, & E mi per diuidere il semituono: il B molle opera al contrario del quadro, e del Diesis Cromatico, come quì sotto si vederà: tr B quadro, & il detto Diesis vi è questa differenza, che il B q dro non hà luogo nelle corde C fa vt, & F fa vt, & il pred to Diesis nelle corde B mi, & E la mi, se prima non vi è il molle, che se bene è luogo più proprio del B quadro; tutta vi ta però è stato posto in vso di leuarui anche il detto B molle c l'accennato Diesis, e quest' vso non apporta alcuna difficoltà Cantore, poiche tanto alza la voce vn semituono essendoui il quadro, quanto essendoui il detto Diesis.

Il B molle, B quadro, e Diesis Cromatico seruono nella M sica per accidente, cambiando alcuna consonanza di maggiore minore, o di minore in maggiore nel modo seguente, e per tra portare alle volte le Cantilene fuori delle sue corde per comodi de' Cantori, come nella seconda parte vederemo.

Terze cambiate di maggiori minori, e di minori maggiori. *Seste cambiate di maggiori mino e di minori maggiori.*

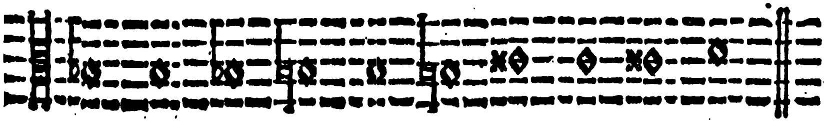
Il B quadro, & il Diesis deuono procedere dal graue all'a
il B molle dall' acuto al graue; mà quando il Canto sar
molle, ò per Diesis, si può ascendere, e descendere, che
è buono.

Proprio procedere del ♮ quadro, b molle, e ✕ Diesis.

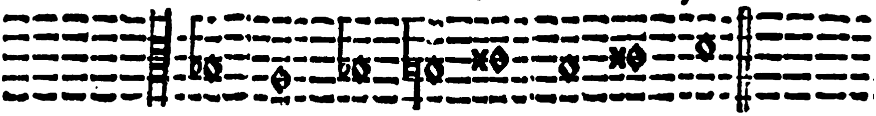


Quando si pongono più figure seguenti in vna istessa cor
a prima è segnata con vno de i sudetti segni, s'intendono se
e ancora l'altre, che però è superfluo (secondo il Picerli
egnarle in questo modo;

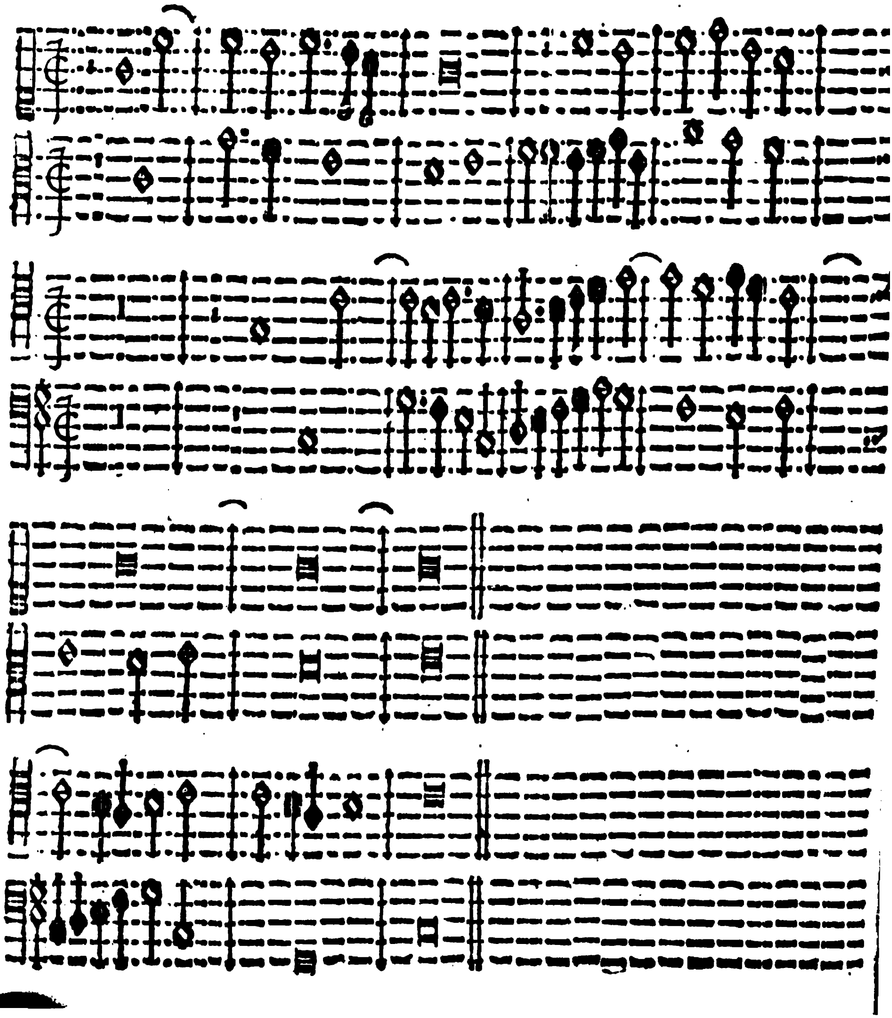
Il secondo b, molle, e bquadro ♮, e Diesis ✕ sono superflui



mà se le figure procederanno in questa maniera, starà bene.



Si deue notare, che si può eziandio fare Cōposizioni perfette, senza l'interuento d'alcuno dei sopradetti segni, come quì si dimostr



Dal che ſi può comprendere, che il B quadro non è altrimente ſegno naturale, come alcuni aſcriſcono; mà è accidentale, e che per altro non è ſtato poſto in vſo, ſe non per diſtruggere, ò ſcuare il B molle, e ſe queſto non ſi foſse vſato, quello non ſi ſaria ritrouato: che ſe bene il B quadro corre frà le Cantilene naturali non è però il ſopra deſcritto, il quale non per altro vien detto B quadro, ſe non perche è di forma quadra, e viene ancora chiamato B duro, perche rende la Compoſizione dura, & aſpra all' vdito, à differenza del B molle, il quale vien detto B tondo, perche è di forma tonda, e molle, perche rende la Cantilena molle, meſta, e languida; mà quello, che corre frà le Compoſizioni naturali non è altro, che vn modo di dire ritrouato da Muſici per conſtituire vn nome proprio à ciaſcheduna delle trè poſizioni d' vt re mi fa ſol la, ſotto le trè Chiaui dimoſtrate di ſopra nel Seſto Capitolo, come più auanti nella diuiſione della Mano muſicale vederemo. Circa il detto B quadro vi ſono alcune altre opinioni moderne, le quali tralaſcio, perche poco, ò nulla ſono di giouamento al Compoſitore, il quale deue imitare i buoni, e non i cattiui, poiche ſe farà qualſiuoglia coſa non pratticata dalla buona ſcuola de Prattici, e che da qualche intelligente glie ne ſia richieſta la ragione, poco gli giouerà il non ſapere altro, che l' addurre per autorità quelli i quali fabricano le loro Compoſizioni alla Cieca. Vi ſono alcuni altri ſegni chiamati Ripreſa .S. Ritornello, Corona, Moſtra, Pauſe finali, e ſimili, li quali, per eſſere di poca conſiderazione, e che dal Maeſtro poſſono darſi ad intendere allo Scolaro in poche parole, tralaſcio ſpiegarli, e me ne paſſo ad altre coſe maggiori.

Come

Come siano state ritrouate tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Canti. Capitolo Duodecimo.

GLi antichi (al parere di Gracioso Vbetti nel suo Contrasto Musico parte prima) vsaua i punti in vece delle lettere ch'al Presente s' adoprano, quali furono poste in vso con le sillabe da Guido Aretino, Monaco della Religione di S. Benedetto l'Anno del nostro Redentore 1024, come dice il Vicentino nella sua Prattica Musicale libro primo Capitolo terzo, le lettere sono queste G. A. B. C. D. E. F. la prima delle quali chiamò *Gamma* alla greca, volendo conseruare la memoria de i primi inuentori della Musica, che furono i Greci, e l'altre, secondo l'vso de i Latini: le sillabe sono *vt*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, quali cauò dal principio de versi, che si leggono nell' Inno vespertino di S. Gio. Battista, come quì si può comprendere.

1.	Vt.	*VT queant laxis*	4.	FA.	*FAmuli tuorum*
2.	RE.	*REsonare fibris*	5.	SOL.	*Solue polluti*
3.	MI.	*MIra gestorum*	6.	LA.	*LAbij reatum, &c.*

Le lettere, e sillabe replicò più volte, accioche tanto il graue, quanto l' acuto, e sopracuto si potessero modulare: inoltre à dette lettere, e sillabe aggiunte alcune figure quadre chiamate note, di cui al presense si seruono gli Ecclesiastici, le quali furono mutate nalla forma, che nel sesto, & ottauo Capitolo habbiamo veduto da Giouanni de Muri Francese l' Anno 1353, il quale trouò ancora i segni del tempo come afferma il Vicentino

nel

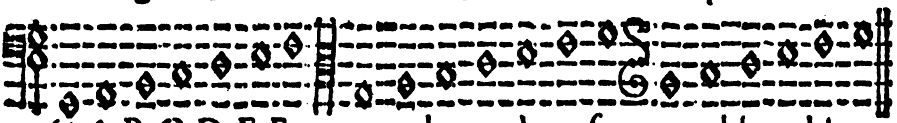
nel quarto Capitolo della sua Prattica Musicale. Chi poi v'aggiungesse il punto, chi ritrouasse le pause, e le diuersi sorti di tempi, con molt' altre cose, è del tutto incerto, per la moltitudine de Teorici, e Prattici, che di Musica hanno scritto, e composto. Mà per ritornare à quanto diceuamo, dopo, che l' Aretino hebbe ritrouate le sudette cose, le dispose per ordine sopra la Mano sinistra, accioche ogni Scolaro di Musica potesse con maggior facilità apprenderle, senza consumarui le diecine d' Anni, come al suo tempo costumauano nell' imparare solamente il Canto fermo, se crediamo alla difesa della Musica moderna d'incerto.

Nella detta Mano vi sono trè ordini, Graue, Acuto, e Sopracuto, e trè proprietà, ò natura di cantare, per B quadro, per B molle, e per natura: le prime lettere dimostrano l' ordine graue: le duplicata l' ordine acuto, e le triplicate l' ordine sopracuto.

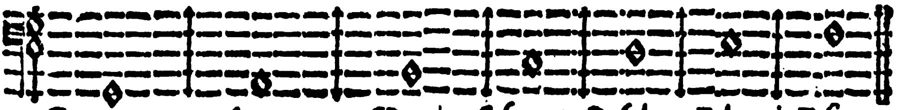
La Chiaue di F fa vt dimostra la natura di B molle: la Chiaue di C sol fa vt la natura naturale, e la Chiaue di G sol re vt la natura di B quadro, come qui più à pieno si può comprendere.

Diuisione, e dichiaratione di ciò, che nella detta Mano si contiene.

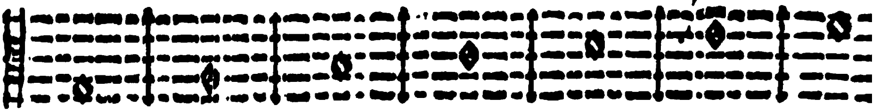
Ordine graue, *Acuto,* *e* *Sopracuto.*



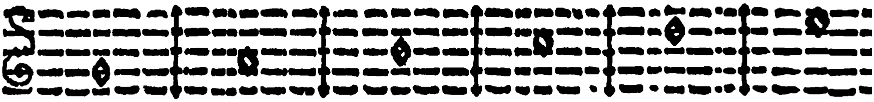
G A B C D E F g a b c d e f gg aa bb cc dd ee



Gamma vt, A re, B mi, C fa vt, D sol re, E la mi, F fa vt, G sol



G sol re Vt, A la mi re, B fa B mi, C sol fa vt, D la sol re, E la mi, F fa



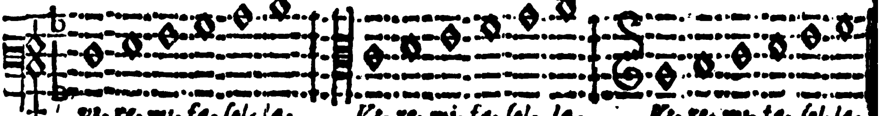
G sol re vt, A la mi re, B fa ♮ mi, C sol fa vt, D la sol re, E la m

Nota, che quelle lettere, che sono accompagnate d'vna so sillaba, non partecipano, se non d'vna proprietà, ò natura Canto: quelle, che sono accompagnate di due, partecipano simi mente di due proprietà; e quelle, che sono accompagnate di t sillabe, parimente partecipano di tutte trè le proprietà, ò natu re sudette.

Dichiarazione delle predette lettere, e sillabe.

G sol re vt	per N. per b. per ♮	A la mi re	per N. per b. per ♮	B fa ♮ mi	per b. per ♮	C sol fa vt	per b. per ♮ per N.
D la sol re	per b. per ♮ per N.	E la mi	per ♮ per N.	F fa vt	per N. per b.		

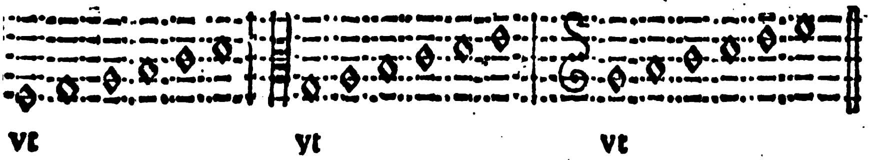
Proprietà di b molle, di Natura, e di ♮ quadro.



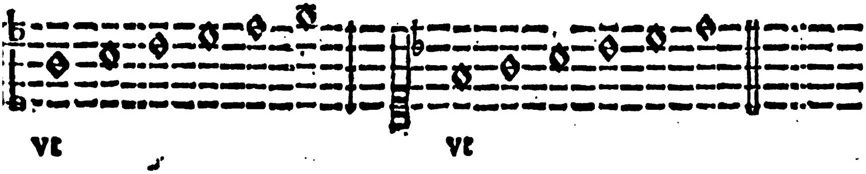
vt, re, mi, fa, sol, la. Vt, re, mi, fa, sol, la. Vt, re, mi, fa, sol, la.

proprietà

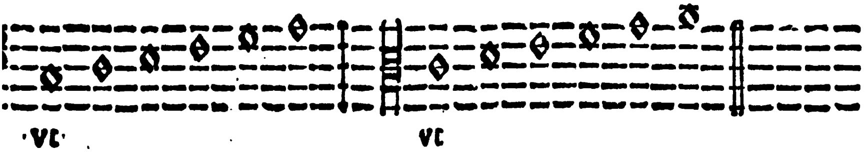
prietà di ♮ quadro Graue, Acuto, e Sopracuto.



Proprietà di b molle, G aut, & Acuto.



Proprietà di natura Graue, & Acuta.



Deue il diligente Scolaro, se desidera far qualche profitto, im-
are bene à memoria le sopra accennate lettere, e sillabe, e sa-
le leggere nell' ascendere, cioè *G sol re vt, A la mi re, B fa* ♮
C sol fa vt, D la sol re, E la mi, F fa vt, e nel descendere cioè
mi, D la sol re, C sol fa vt, B fa ♮ *mi, A la mi re, e G sol re*
In oltre imparare le mutazioni per B quadro, e per b molle:
lle per B quadro si fanno in *A la mi re, in D la sol re, & in E*
mi: in E la mi per descẽdere, *in D la sol re*, per ascẽdere, *& in A la mi*
per ascendere, e descendere. Quelle per b molle si fanno *in*
sol re, in G sol re vt, & in A la mi re: in A la mi re, per de-
scendere

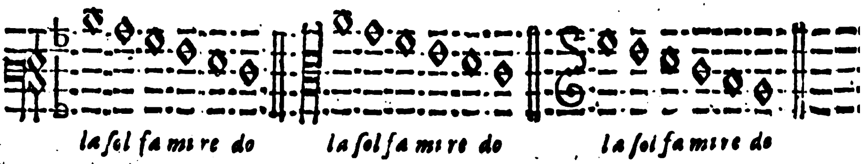
ſcendere *in G ſol re vt*, per aſcendere, & *in D la ſol re*, per aſ
dere, e deſcendere: per aſcendere ſi dice *re* nel luogo della m
zione, e per deſcendere ſi dice *la*, tanto per B quadro, qu
per b molle. S' auuerta, che in vece della ſillaba *Vt* i mo
ni ſi ſeruono di queſta *Do*, per eſſere più riſuonante.

La mutazione per aſcendere, ſi fà, quando ſopra del *la* v' è
d' vna figura, e per deſcendere, ſi fà quando ſotto del *Do* ve
vna, ò più d' vna.

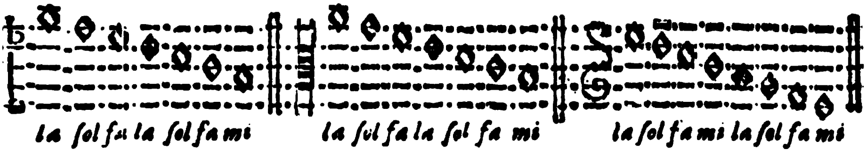
Eſempio aſcendente, ſenza mutazione.

Eſempio aſcendente, con mutazione.

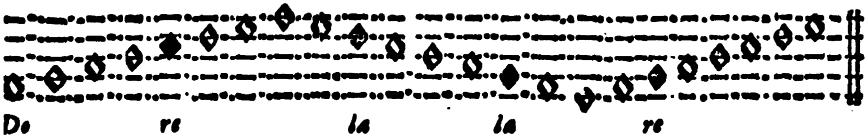
Eſempio deſcendente, ſenza mutazione.



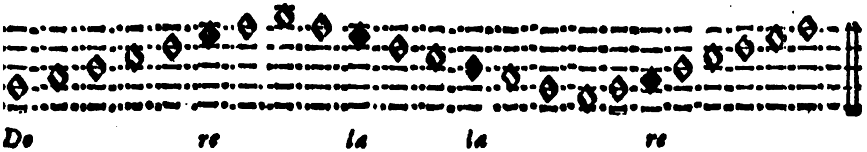
Eſempio deſcendente, con mutazione.



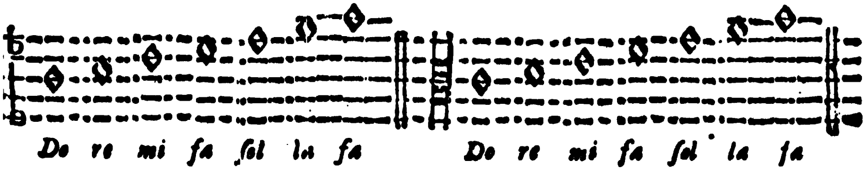
mpio aſcendente, e deſcendente con tutte le mutazioni per B quadro.



mpio aſcendente, e deſcendente con tutte le mutazioni per b molle.



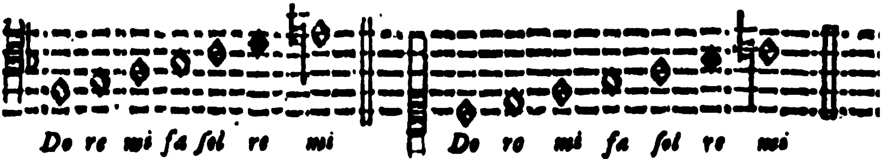
Qui è d' auuertire, che alla nota dell' vltima poſizione, ò cor-
di queſte deduzioni, vi s' intende naturalmente il b molle per



dolcire l' aſprezza del tritono, come in molte Cantilene di buo-
Autori ſi può vedere, e quando per auuentura vi ſi troua col-

locato

locato appresso il ♮ quadro, si deue fare la mutazione nel
dicendo *re mi* in vece di *la fa*, poiche la sillaba *fa* s'appartiene



lo naturalmente à queste due corde C, & F: accidentalmente p
può appartenersi à qual si voglia altra, come dall' Esempio q
sotto posto si può vedere, il che non viene però osseruato in tu
to, e per tutto per la difficoltà ch' apportarebbe, volendo legge
re regolatamente ogni sorte di Cantilene Cromatiche.

Non hò dimostrato in figura la sopra accennata Mano, sì pe
ritrouatsi quasi in tutti i Trattati di Canto fermo, e figurato
come per essere à nostri giorni di poco giouamento il dire *Gam ma vt*, *A re*, *B mi*, &c. nelle gionture delle dita; però è neces
sario ch' ogni Scolaro impari ciò, che in essa si contiene, poi
che imparando il Canto, senza la di lei cognizione, cantarebb
per prattica, e non per ragione, come dice il Brunelli nelle su
Regole di Musica Capitolo primo; & oltre di ciò i professori
delle scienze sono obligati à dar conto di quelle, come afferm
il Caualiere Ercole Bottrigari nel suo Dialogo de Concetti.

Eſempio generale per leggere regolatamente
dro, quanto per B molle, e

qual si voglia sorte di Canto, tanto per ♮ quā-
✱ Diesis per tutte le Chiaui.

Della Battuta Musicale. *Capitolo Decimoterzo.*

LA Battuta Musicale da alcuni chiamata *tatto* altro non è, che vn abbassare, & vn leuare di mano, conforme dice Agostino Pisa nel suo Trattato di questa Capitolo quarto, & è stata itrouata per la diuersità delle figure, che si cantano, poiche sarebbe difficile alli Cantori, e Sonatori, il prattícarle ordinatamente, come dichiara Stefano Vanco nel suo Recanetto, e Gio. Battista Rossi nel suo Organo de Cantori.

Adunque la Battuta serue per misura delle figure, & ordinariamente viene vsata in due maniere, cioè eguale, & ineguale: l'eguale si diuide in due parti eguali, vna in caduta, e l'altra in leuata, e gouerna i Canti composti sotto à questi segni, e sotto à quelle proportioni, nelle quali il numero sopra posto è pari, come quì $\frac{6}{4} \cdot \frac{12}{8}$.

La Battuta ineguale è composta di due parti ineguali, vna in caduta di doppio tempo dell' altra in leuata, e regola le Composizioni fatte sotto à questi segni, quãdo però tutte le parti sono segnate con l' istessa prolazione, come fece il Palestina nel suo primo libro delle Messe in diuersi luoghi, poiche se vna, ò due di loro fossero segnate come sopra, e l' altre hauessero altri segni, quelle due restano soggette alla battuta dell' altre, & in tal caso canteranno il valore d' vna Minima sola per battuta, mentre che non siano accompagnate dal numero 3 e 2 $\frac{3}{2}$, come si può vedere nella Messa l' *Homè Armè* del Pa-

lestina

lestina, il che pratticai ancor io in alcuni Canoni già accennati.

Non solo la Battuta ineguale viene esercitata sotto il segno di prolazione; mà eziandio in quelle proporzioni, nelle quali il numero sopra posto è dispari, come queste $\frac{3}{1}$. $\frac{9}{4}$.

Delle Legature antiche, e moderne. Capitolo Decimoquarto.

TRouansi nelle Composizioni antiche quattro figure, Massima, Lunga, Breue, e Semibreue legate in diuerse maniere, come più à basso vedremo. La Lunga, Breue, e Semibreue variano la loro forma, e valore; mà la Massima (secondo alcuni) per essere trà l' altre figure la maggiore, sia posta in qualsiuoglia luogo, mai non muta forma, ne valore: alcun' altri dicono, che la figura detta obliqua è l' istessa Massima, & altri, che la sopraccennata figura obliqua è stata ritrouata in luogo della breue, poiche la Semibreue cambia la sua forma nell' istessa breue: mà sia come si voglia à noi basta solo sapere il di loro valore, per poter pratticare qualunque Cantilena Musicale.

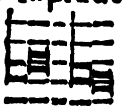
Quì sarebbe luogo di descriuere le diuerse posizioni, e valore di ciascheduna figura legata; mà il farlo seruirebbe più tosto di confusione allo Scolaro, che d' indizio di cognizione, poiche le legature antiche sono quasi infinite, e perciò solo porrò quì sotto l' esempio d' alcune principali, potendosi poi con l' intelligenza di queste giungere alla perfetta cognizione di qualsiuoglia altra; e prima si deue auuertire, che il numero sopra posto à ciascheduna figura denota, che questa è del valore di tante Semibreui, quante vnità contiene il detto numero: che la figura obliqua, sia Lunga, ò breue quanto si voglia, sempre abbraccia due corde,

ia nel principio, e l' altra nel fine, e che le figure legate sono
ggette à tutti gli accidenti, quanto le sciolte.

Esempio delle Legature antiche.

mibreui.

Figure oblique.

Delle sopradette legature i Compositori Moderni vsano solo
ueste:  in oltre costumano legare qualsiuoglia figura in
uesta maniera.

Esempio delle Legature moderne.

Le

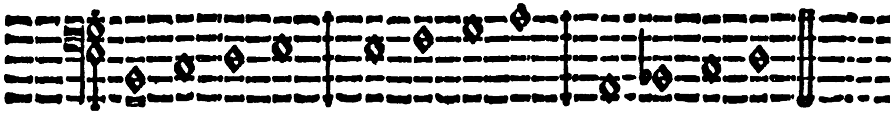
Le predette legature seruono nelle Composizioni per imita il Canto fermo, e per esprimere diuersi affetti.

De i Generi della Musica. Capitolo Decimoquinto.

I Generi della Musica sono trè, Diatonico, Cromatico, & Enarmonico.

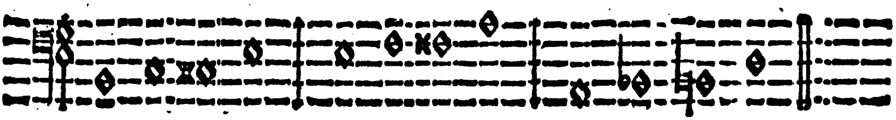
Il genere Diatonico è quello, che procede per vn Semituone e due tuoni, e si chiama tale, perche frequentãsi in questo genere li tuoni, come qui si vede.

Esempio del genere Diatonico.



Il genere Cromatico è quello, che procede per due Semituoni, & vna terza minore incomposta, cioè non tramezata da altri suoni, e si dice Cromatico quasi *colorato*, per essere variato dal Diatonico di colore, ò composizione, come qui si può comprendere.

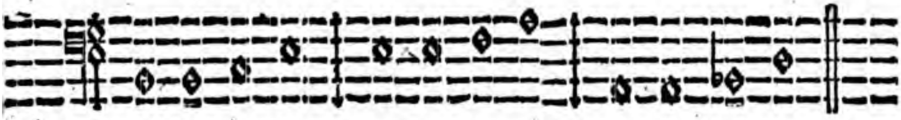
Esemplo del genere Cromatico.



Il genere Enarmonico è quello, che procede per due Diesis, &

vna terza maggiore incompoſta. Si chiama Enarmonico quaſi *ottimamente congiunto*, per eſſere atto ad eſprimere ogni temperamento di voce, come l'eſempio dimoſtra.

Eſempio del genere Enarmonico.



Il genere vſato da i moderni è miſto delli primi due, e di queſt' vltimo pigliano alle volte ſolamente qualche particella, come fece Domenico Mazzochi nel Madrigale, che comincia *pian piano*; poiche ſemplice (come eziandio il Cromatico) à più voci (conforme vogliono alcuni) è impoſſibile poterlo vſare in maniera, che s'habbia l' armonia perfetta, e con quelli accompagnamenti, che ricerca ogni buona compoſizione.

Chi deſidera intendere altre particolarità circa i detti generi, legga il Vicentino, il Kirchero, & il Zarlino, appreſſo de quali trouerà più eſatta dichiarazione, che à noi baſta ſolo d' hauerli accennati per fine di queſta PRIMA PARTE.

MVSICO PRATTICO
PARTE SECONDA,
Nella quale breuemente ſi ragiona di ciò, ch' all' Arte del Contrapunto ſi ricerca.

OPERA

DI GIO. MARIA BONONCINI MODANESE

Del Concerto de gli Strumenti

DELL' ALTEZZA SERENISSIMA DI MODANA,

Et Accademico Filarmonico di Bologna.

Quello che ſia Contrapunto, ſua diuiſione, e de gli Elementi, che lo compongono. Capitolo Primo.

IL Contrapunto è vna artificioſa diſpoſizione di conſonanze, e diſſonanze inſieme: ſi diuide in due ſpecie, cioè in ſemplice, ouero nota contro nota, e compoſto, ouero diminuto, figurato, e florido: il ſemplice è teſſuto di figure eguali poſte tutte l' vna contro l' altra in conſonanza, & il compoſto di qualſiuoglia figura, tanto in conſonanza, quanto in diſſonanza.

Gli Elementi del Contrapunto ſono di due ſorti, cioè conſonanti, e diſſonanti: i conſonanti ſono l' *Vniſono*, la *Terza* (e ſecondo i Teorici) la *Quarta*, la *Quinta*, la *Seſta*, e l' *Ottaua*: i diſſonanti

ſonanti ſono la *ſeconda* (& al voler de Prattici) la *Quarta*, e la *Settima*: i conſonanti ſi diuidono in perfetti, & imperfetti: i perfetti ſono l' *Vniſono*, la *Quinta*, e l' *Ottaua*: gl' imperfetti ſono la *Terza*, e la *Seſta*.

I predetti Elementi poſſono eſſere ſemplici, duplicati, triplicati, &c. i ſemplici ſono gli accennati, à i quali s' aggiungeremo il 7 hauremo li duplicati, triplicati, &c. potendoſi procedere in infinito, e notiſi, che li duplicati, triplicati, &c. ſono dell' iſteſſa natura de i ſemplici.

Elementi conſonanti.

Semplici.	1	3	5	6	8
Duplicati.		10	12	13	15
Triplicati.		17	19	20	22

Elementi diſſonanti.

Semplici.	2	4	7
Duplicati.	9	11	14
Triplicati.	16	18	21

Elementi conſonanti perfetti.

Semplici.	1	5	8
Duplicati.		12	15
Triplicati.		19	22

Elementi conſonanti imperfetti.

Semplici.	3	6
Duplicati.	10	13
Triplicati.	17	20

Non s' è poſto l' *Vniſono* duplicato, triplicato, &c. perche non

è pro-

è propriamente consonanza, ne dissonanza; (si come l'vnità non è numero, mà principio di numero; & il punto non è linea, mà principio di linea) benche sia principio, & origine di qualsiuoglia consonanza, e dissonanza, come altroue s'è detto, e non per altro s'è posto nel numero delle consonanze perfette, se non per la somiglianza, che tiene con l'*Ottaua*, essendo che questa, e quello risuonano all'vdito quasi ad vn istesso modo per la loro vicinità radicale; ma però non si può dire, che l'*Ottaua* sia propriamente replica dell'*Vnisono*, come vogliono alcuni, perche questo hà la sua origine, ò forma dalla proporzione d'egualità trà 1, & 1, ouero trà 2, e 2, e quella dalla proporzione d'inegualità trà 2, & 1, come s'è dimostrato nel quarto Capitolo della prima parte.

Habbiamo ancora posta la *Quarta* frà le dissonanze per seguir l'vso de i buoni Prattici moderni, che non l'hanno mai vsata (fuor che per accordo) se non in legatura con la sua resoluzione, e sebene nel Capitolo quarto della prima parte si vede collocata nell'ordine delle consonanze, questo auuiene per hauer colà parlato con i Teorici, che in quanto alla prattica si deue regolare, come l'altre dissonanze.

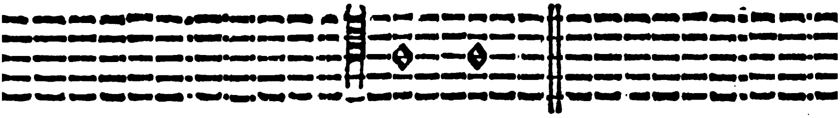
Chi brama di sapere la diuersità de i pareri intorno alla *Quarta* legga Boezio Seuerino, Prosdocimo de Beldemando Padouano, Franchino Gaffurio, Margarita Filosofica, Vincenzo Galilei, Gioseppe Zarlino, Lodouico Zacconi, & altri.

Della natura delle Consonanze, Dissonanze, e loro specie. Cap. Secondo.

LA Consonanza è vna mistura di voci, ò suoni graui, & acuti, che soauemente risuona all'vdito: la Dissonanza è parimente

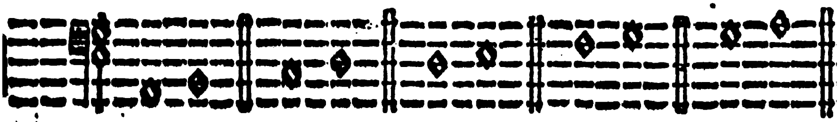
imente vna mistura di voci, ò suoni acuti, e graui, che a
nente all' vdito risuona, come afferma il Zarlino nelle sue
u. Armoniche parte seconda Capitolo Duodecimo, e per di
:re breuemente di ciascheduna di loro cominciaremo dall'
ono, il quale è vna adunanza di due, ò più voci, ò suoni e
i in vna medesima corda collocati.

Vnisono.



La Seconda è di due sorti, maggiore, e minore, detta *t*
e semituono, e l' vno, e l' altro (secondo i Teorici) sono s
mente di due sorti, maggiore, e minore: il tuono maggiore
tiene noue commi, & il minor otto: il semituono maggio
contiene cinque, & il minore quattro. Il comma è la m
parte del tuono, che dal Cantore con grandissima difficoltà
esprimersi. La differenza del tuono maggiore, e minore, e
semituono minore, e maggiore tralascio spiegarla, sì per esse
sa di poco giouamento al Compositore, come per la diu
dell' opinioni.

Tuoni.

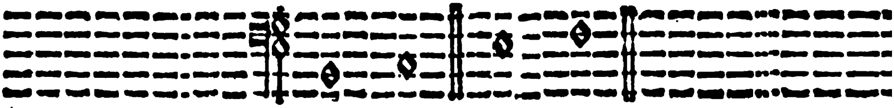


Il semituono è il condimento della Musica, poiche senz

ogi

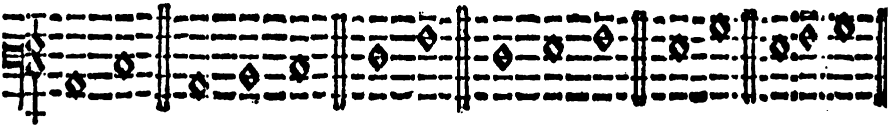
ogni Cantilena sarebbe aspra, & insopportabile all' vdito, & è cagi-
ne della diuersità di tutti gl' interualli Musicali, nascendo dalla v-
rietà de i luoghi, ch' egli occupa, la differenza delle specie, com
vederemo.

Semituoni.



La Terza è di due sorti, maggiore, e minore: la maggior chiamata *Ditono* è composta di due tuoni, e perche non contie-ne il semituono, non hà se non vna specie. Questa è di natu-ra allegra à differenza della minore, che per hauere il semituon-resta più mesta, e vaga della maggiore, sebene questa è più pie-na all' vdito della minore, come dichiara il Zarlino nella terza par-te delle sue Istituzioni Armoniche, Capitolo Ottauo.

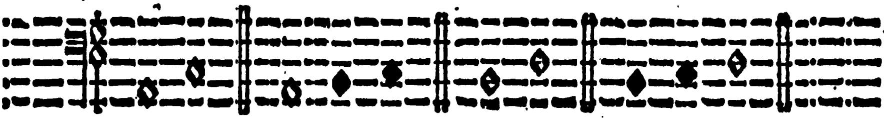
Terza maggiore, ò Ditono.



Vna Specie sola.

La Terza minore chiamata *Semiditono* è composta d' vn tuo-no, & vn semituono, il quale variandouisi due volte ne pro-duce due specie.

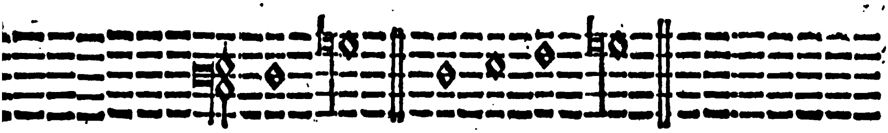
Terza minore, ò Semiditon.



Prima specie. *Seconda specie.*

La Quarta è di due sorti, maggiore, e minore: la maggiore iamata *Tritono* è composta di trè tuoni, e per non contenere il mituono è solamente d' vna specie. Questa è di natura aspra l' vdito, come eziandio la seconda, la settima, e la quinta falsa.

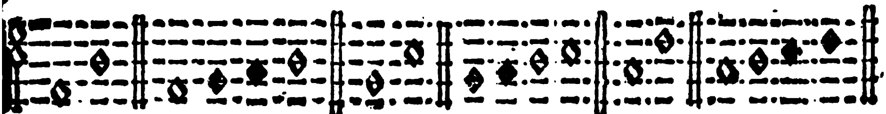
Quarta falsa, ò Tritono.



Vna specia sola.

La Quarta minore chiamata *Diatessaron* è composta di due oni, & vn semituono, il quale variandouisi trè volte ne pro-uce trè specie.

Quarta minore, ò Diatessaron.

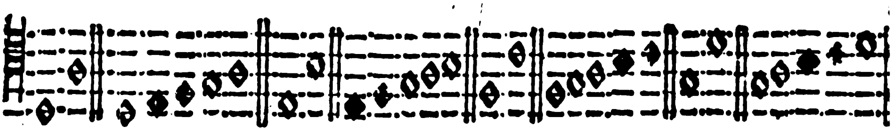


Prima specie. *Seconda specie.* *Terza specie.*

La

La Quinta è di due ſorti, perfetta, & imperfetta, ò falſa, ò diminuta: la perfetta chiamata *Diapente* è compoſta di trè tuoni & vn ſemituono, il quale variandouiſi quattro volte ne produce quattro ſpecie. Queſta è di natura vaga; nè à però meno dell'Ottaua, perche quelle conſonanze, che ſono contenute da minori proporzioni ſono più vaghe, e più perfette di quelle, che ſono contenute da maggiori: vedaſi il Zarlino nel Capitolo di ſopra accennato.

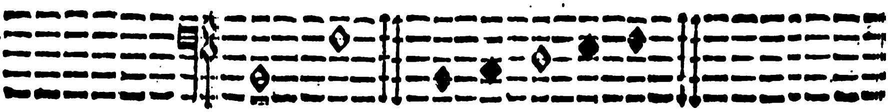
Quinta perfetta, ò Diapente.



Prima ſpecie. Seconda ſpecie. Terza ſpecie. Quarta ſpecie

La Quinta imperfetta, ò diminuta, ò falſa chiamata *Semidiapente* è compoſta di due tuoni, e due ſemituoni, i quali per non variar luogo non producano, ſe non vna ſpecie.

Quinta imperfetta, ò Semidiapente, ò falſa.

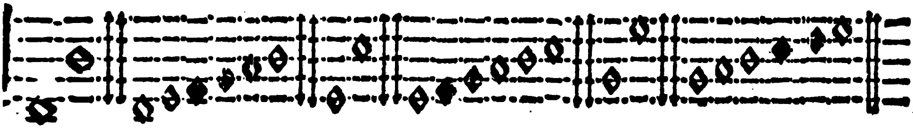


Vna Specie ſola.

La Seſta è di due ſorti, maggiore, e minore: la maggiore chiamata *Eſſacordo maggiore* è compoſta di quattro tuoni, & vn ſemituono,

mituono, il quale variandouisi trè volte ne produce trè specie. Questa è di natura allegra, se bene alquanto aspra.

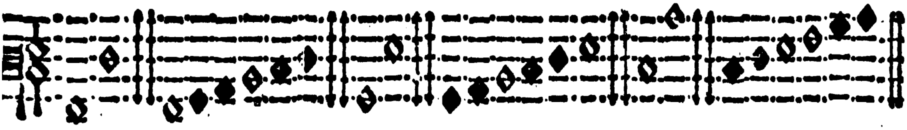
Sesta maggiore, ò Essacordo maggiore.



Prima specie. *Seconda specie.* *Terza specie.*

La Sesta minore chiamata *Eßacordo minore* è composta di trè tuoni, e due semituoni, i quali variandouisi trè volte ne producono trè specie. Questa per contenere due semituoni è più mesta della già detta, & ancora più dolce.

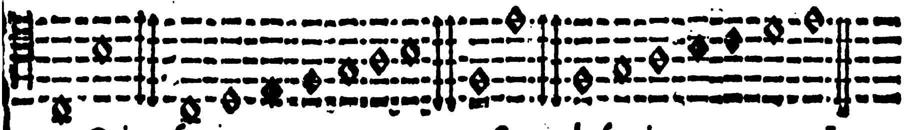
Sesta minore, ò Essacordo minore.



Prima specie. *Seconda specie.* *Terza specie.*

La Settima è di due sorti, maggiore, e minore: la maggiore chiamata *Eptacordo maggiore* è composta di cinque tuoni, & vn semituono, il quale variandouisi due volte ne produce due specie.

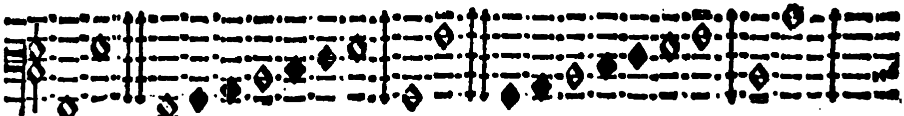
Settima maggiore, ò Eptacordo maggiore.



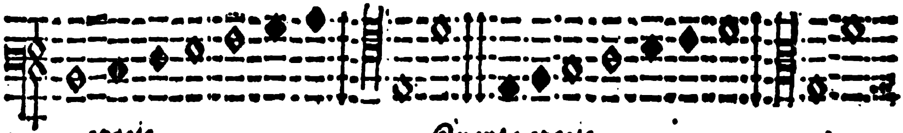
Prima specie. *Seconda specie.*

La Settima minore chiamata *Eptacordo minore* è composta di quattro tuoni, e due semituoni, i quali variandouisi cinque volte ne producono cinque specie.

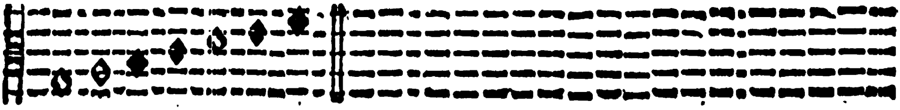
Settima minore, ò Eptacordo minore.



Prima specie. *Seconda specie.* *Terza*



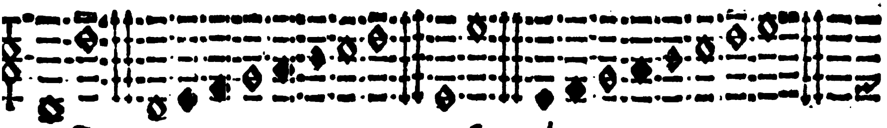
specie. *Quarta specie.*



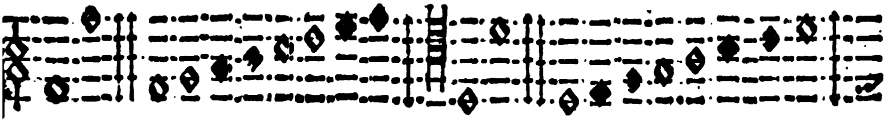
Quinta specie.

L'Ottaua chiamata *Diapason* è composta di cinque tuoni, e due semituoni, i quali variandouisi sette volte ne producono sette specie, secondo il numero delle sette lettere della Mano. Questa è di tal natura, che senza lei la Cantilena sarebbe imperfetta, poiche nell'ottaua consiste la perfezione d'ogni concento musicale, nè da alcuna altra consonanza l'udito può essere perfettamente appagato, se non da questa, come l'esperienza nelle cadenze ce lo manifesta à pieno.

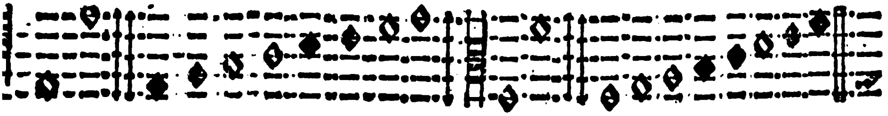
Ottaua, ò Diapason.



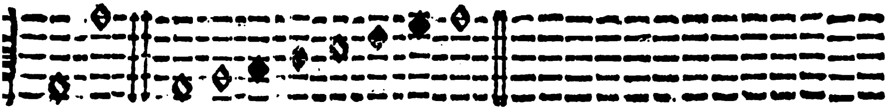
Prima specie. *Seconda specie.*



Terza specie. *Quarta specie.*



Quinta specie. *Sesta specie.*



Settima specie.

Si deue auuertire, che quanto s'è detto, e si dirà delle consonanze, e dissonanze semplici, s'intende ancora delle replicate, ò depẽdenti da loro, e che tutti li predetti interualli possono trouarsi parimente nelle corde accidentali, come s'è accennato nella prima parte Capitolo Vndecimo.

Regole, e Precetti generali del Contrapunto. Capitolo Terzo.

SI dia principio al Contrapunto in consonanza perfetta, come in quinta, ouero ottaua, e si termini nell'istessa.

Dalla consonanza perfetta alla perfetta, e dall'imperfetta alla perfetta si vadi con moto contrario per fuggire la relazione di più consonanze perfette, masime con le parti estreme, si permette però il passaggio dalla terza minore alla quinta, e dalla decima maggiore all'ottaua per il semituono.

Dalla consonanza imperfetta alla perfetta si vadi alla più vicina, e sarà migliore col semituono d'vna delle due parti, che senza, come dalla terza minore all'vnisono, e dalla maggiore alla quinta, ò all'ottaua: dalla sesta minore alla quinta, e dalla maggiore all'ottaua.

Dalla consonanza imperfetta all'imperfetta, e dalla perfetta all'imperfetta si può andar come si vuole, purche le parti cantino bene.

Due consonanze perfette d'vna medesima specie ascendenti, ò descendenti di grado, ò per l'istesso salto d'ambe due le parti nel moto retto non si faccino, e si deue auuertire, che vna falsa non hà autorità di schiuarle, e questa regola non è arbitraria, mà necessaria.

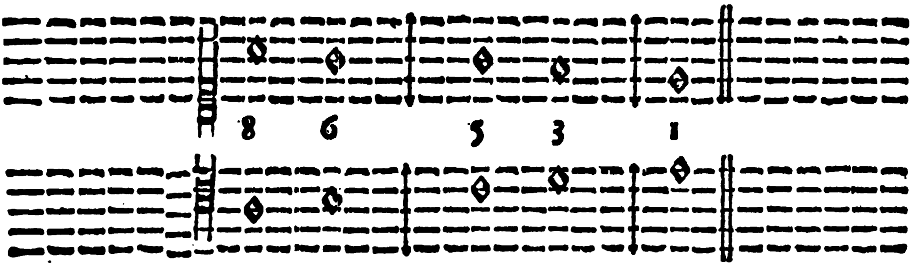
Più consonanze imperfette vna doppo l'altra ascendenti, ò descendenti si possono fare: sarà però bene farne vna maggiore, e l'altra minore, ò per il contrario; poiche la bellezza del Contrapunto consiste nella varietà delle consonanze.

Si faccino procedere le parti più che si può per moti contrari: si schiuino li mouimenti separati, e le false relazioni, le quali nascono dalli salti di terza, e sesta con ambe due le parti, poiche dalle terze nasce relazione di quinta falsa, cioè dalla prima figura della parte graue, e dalla seconda dell'acuta: dalle seste similmente nasce rela-

zione

ione d'ottaua falſa, cioè dalla prima figura della parte graue, e dal-
a ſeconda dell'acuta, mentre però tanto le terze, quanto le ſeſte nõ
iano di ſpecie diuerſe, poiche, ſe vna ſarà maggiore, e l'altra mi-
iore, non vi naſcerà cattiua relazione: oltre di ciò ſi ſchiuino le per-
uſsioni all'vniſono, e ſimili ſtrauaganze, che all'vdito non recano
uona armonia, come pratticando lo Scolaro conoſcerà, eſſendo-
he la prattica è quella, che riduce alla perfetta cognizione di qualſi-
oglia coſa, mentre che ſi poſſedano i buoni fondamenti di quell'
Arte, ò ſcienza, che ſi vuole pratticare.

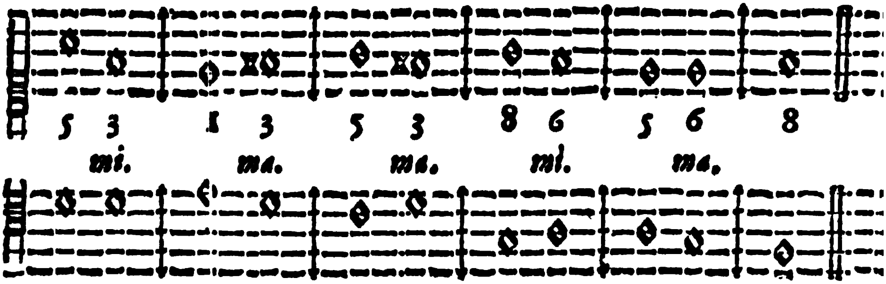
Principio, e fine in conſonanza perfetta.



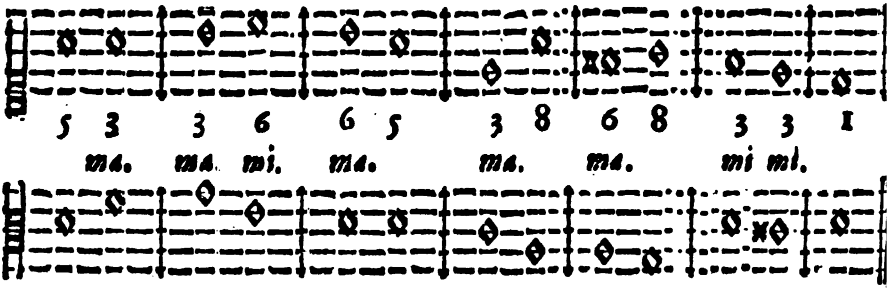
Dalla conſonanza perfetta alla perfetta, e dall'imperfetta alla perfetta per moto contrario.

Dalla

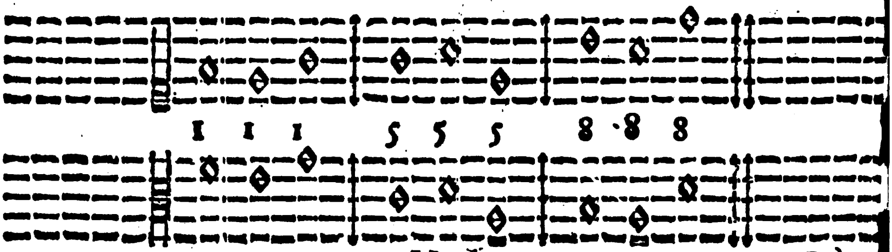
Dalla consonanza imperfetta alla perfetta alla più vicina.



Dalla consonanza imperfetta all' imperfetta, e dalla perfetta all' imperfett come si vuole.



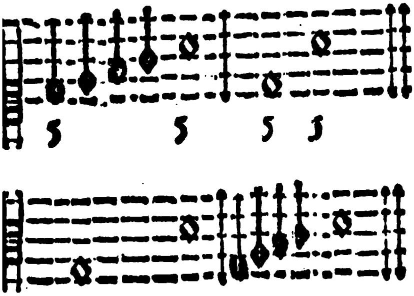
Due consonanze perfette dell' istessa specie di grado, ò per l' istesso salt d' ambe due le parti non si faccino.



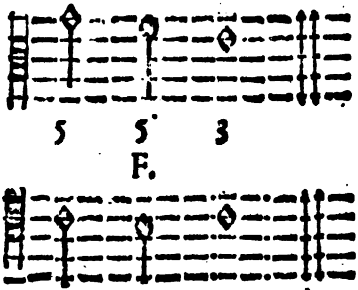
Più consonanze imperfette vna dopo l' altra si permettano.

Si faccino procedere le parti più che si può per moti contrari.

Passaggi, che non si permettono, se non per necessità, & e à molti voci.

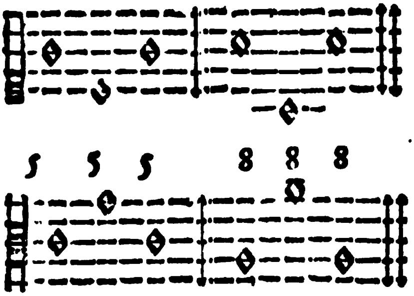


Quinte, che si concedono, per essere di specie diuerse.

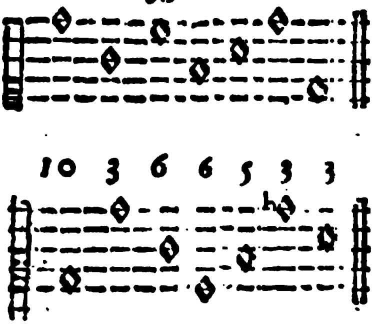


F.

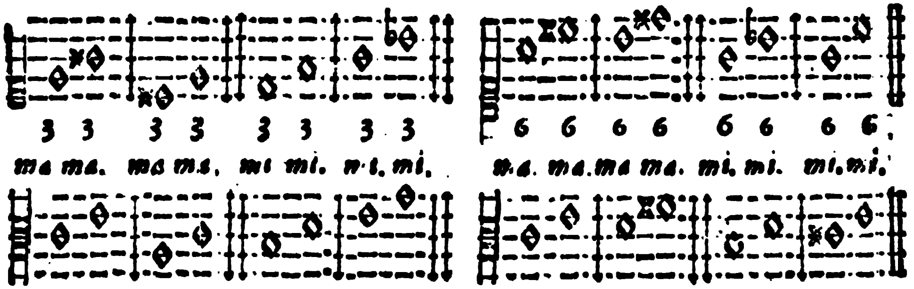
Cambi, che per bisogno si tolerano.



Mouimenti separati, che si deuono fuggire.



Salti di terze maggiori, e minori, e di seste maggiori, e minori, che si deuono fuggire, per la relazione d'vnisoni, quinte, & ottaue false.

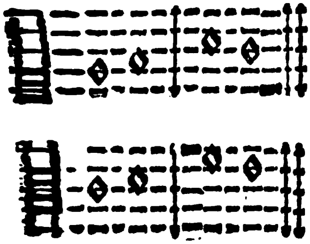


Del proprio passaggio di ciascheduna consonanza. Capitolo Quarto.

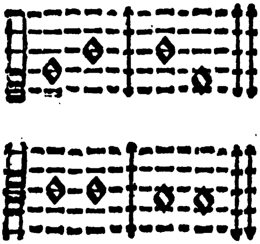
DVe sono le maniere di fare i passaggi di ciascheduna consonanza all' altre, vna per moto retto, obliquo, e contrario, e l'altra per salto di terza, di quarta, di quinta, di sesta minore, e d'ottaua, che sono chiamati salti regolari, à differenza di certi salti difficili da pigliarsi con la voce, che si chiamano irregolari. Mo-

to retto s'intende quando ambedue le parti ascendono, ò descendono insieme: moto obliquo si dice quello, quando stando ferma vna parte nell'istesso luogo, l'altra si muoue: moto finalmente contrario si chiama quello, quando vna parte ascende, e l'altra descende, come qui si vede.

Moto retto.

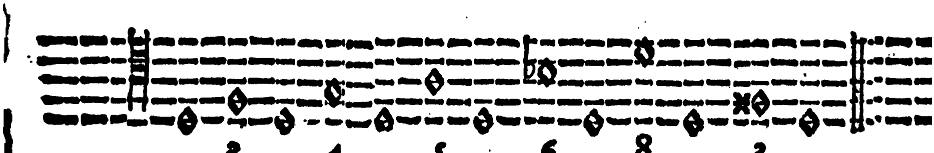


Moto obliquo.

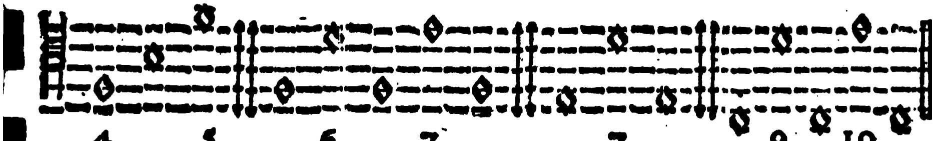


Moto contrario.

Salti regolari.



Salti irregolari.



L' vnisono fà il suo proprio passaggio alla terza per moto con-

trario

tario, & essendo minore sarà meglio. La terza minore fà pas-
saggio all' vnissono per mouimenti contrari.

La terza maggiore passa alla quinta per contrario moto, ò pure all' ottaua ascendendo vna parte per grado, descendendo l'altra per salto di quinta.

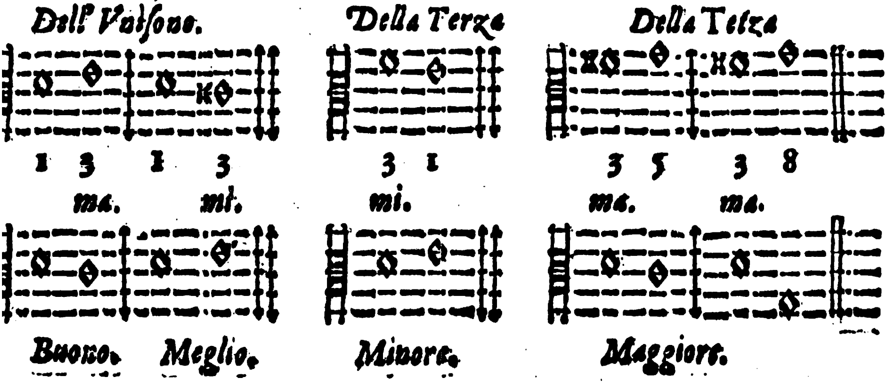
La quinta passa alla sesta, ò terza maggiore per andarsene poi all' ottaua, ouero alla terza minore per andare all' vnisono.

La sesta minore fà passaggio alla quinta per vn grado ascendente, ò descendente, stando ferma l' altra parte.

La sesta maggiore deue andare per suo proprio passaggio all' ottaua per contrario moto, hauendo auanti di se la quinta.

L' ottaua passa à qualsiuoglia consonanza, e per qualsiuoglia interuallo, purche dalle voci possi pratticarsi, che per essere questa trà le consonanze la maggiore, gode perciò tal priuileggio, come etiandio (vogliono alcuni) la quinta, per essere ancor lei consonanza perfetta, se bene meno dell' ottaua, come altroue s'è detto.

Esempio de i sudetti passaggi.



Della

Della Quinta. *Della Sesta.*

Minore.

Della Sesta.

Maggiore.

A più di due voci vengono vsati ancora altri passaggi, come ne Decimoterzo Capitolo si vedrà.

Come si leghino, e rissoluino le Dissonanze.

PRima d' ogn' altra cosa bisogna sapere, che per ordinare nelle Composizioni le Dissonanze è necessario, che vna parte sia sciolta,

ſciolta, e l'altra legata. La parte ſciolta, ò non ſincopata ſi chiama agente, & è quella, la quale mouendoſi con figure ſciolte, ò non ſincopate, batte, vita, e percote la parte legata, ò ſincopata, che perciò ſi chiama paziente: queſta dopo la percoſſa deue ſempre deſcendere vn grado, e ſe la parte agente dopo hauer percoſſa la paziente ſi fermerà, ſarà meglio, come ſi vedrà nell'Eſempio.

La ſeconda ſi può legare con qualſiuoglia conſonanza; mà ſarà meglio legata con la terza; con la quale ancora meglio ſi riſolue, che con l'vniſono, maſſime con la minore, amando le diſſonanze paſſare alla conſonanza imperfetta più à loro vicina.

La Quarta ſi leua con la terza, ò con la quinta, e ſi riſolue con la terza, e meglio con la maggiore, quale farà più buono effetto, che la minore, per la ragione accennata, paſſandoſi da queſta all'vniſono, e dalla maggiore alla quinta, ò all'ottaua.

Il Tritono ſi lega come la quarta, e come quella ancora ſi riſolue: in oltre ſi può riſoluere con la ſeſta minore, e maggiore facendo buoniſſimo effetto.

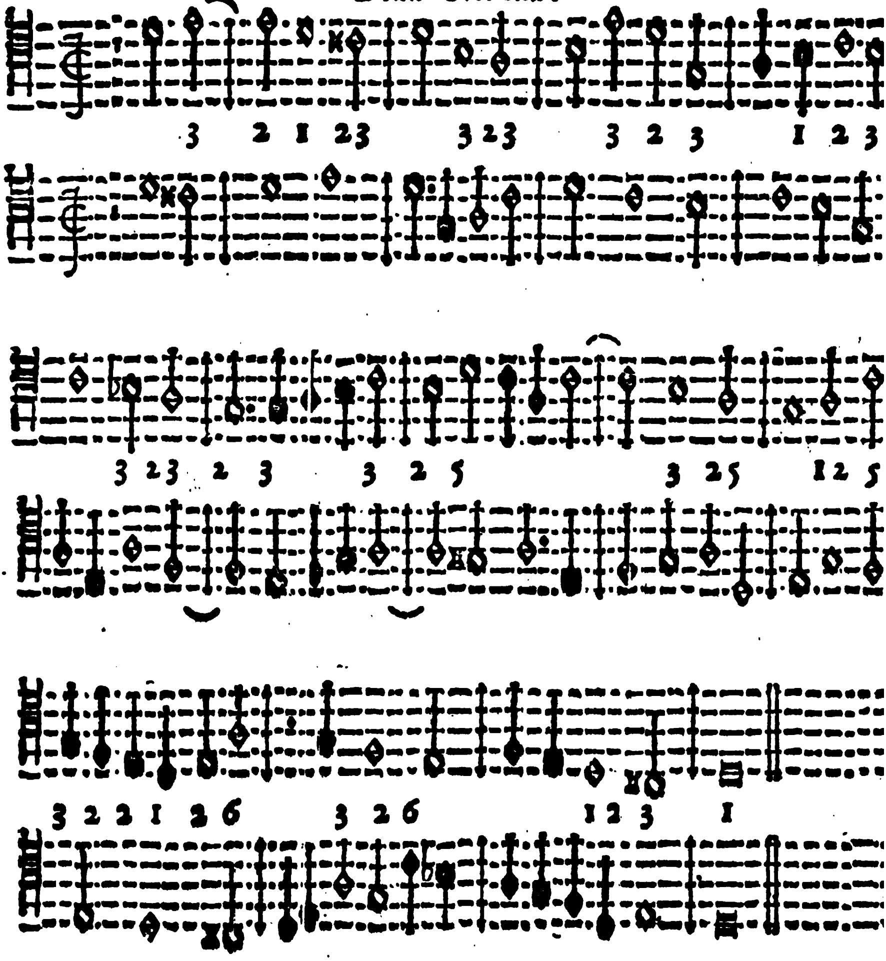
La Quinta falſa ſi lega con la ſeſta minore, e ſi riſolue con la terza maggiore per moto contrario, paſſandoſi poi all'ottaua, ò con la terza minore andando all'vniſono.

La Settima ſi lega con la ſeſta, ò con l'ottaua, e ſi riſolue con la ſeſta maggiore paſſando all'ottaua, e riſoluendoſi con la minore, ſi paſſerà alla quinta; mà è meglio il primo modo.

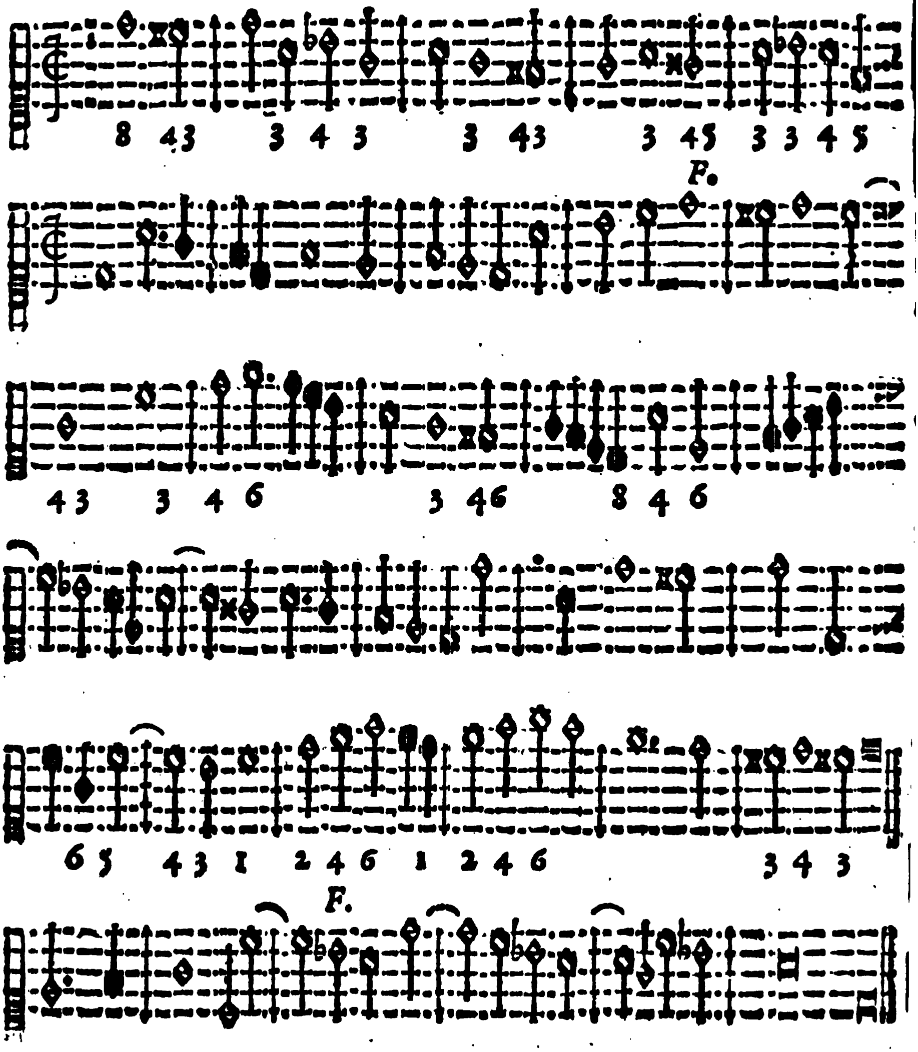
Oltre le predette lagature, e riſoluzioni, ſe ne ritrouano dell'altre, potendoſi le Diſſonanze legare, e riſoluere diuerſamente da quello s'è detto, come apparirà negli eſempi, quali, ſe bene ſono buone, e pratticate da gl'intendenti, l'accennate però ſono le proprie, e migliori.

Esempio delle Dissonanze legate, e risolute.

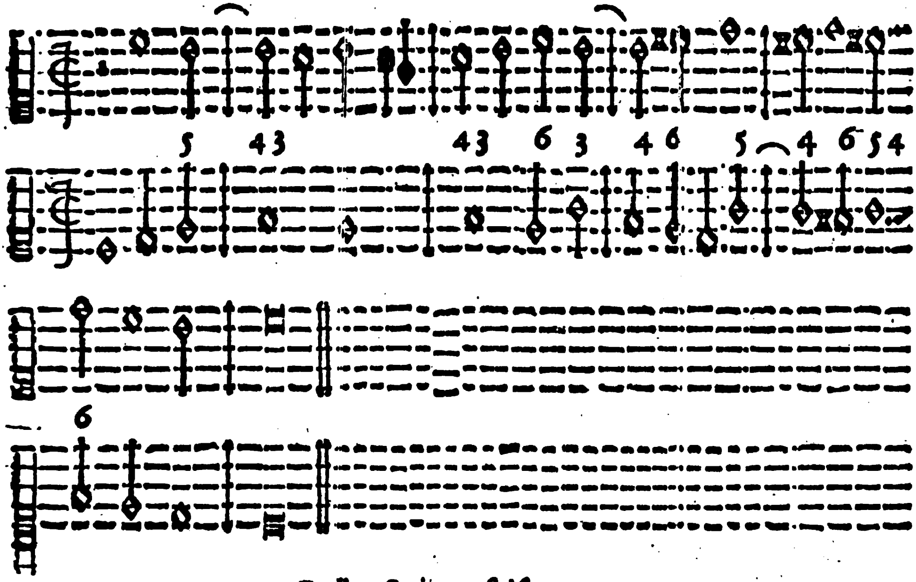
Della Seconda.



Della Quarta.

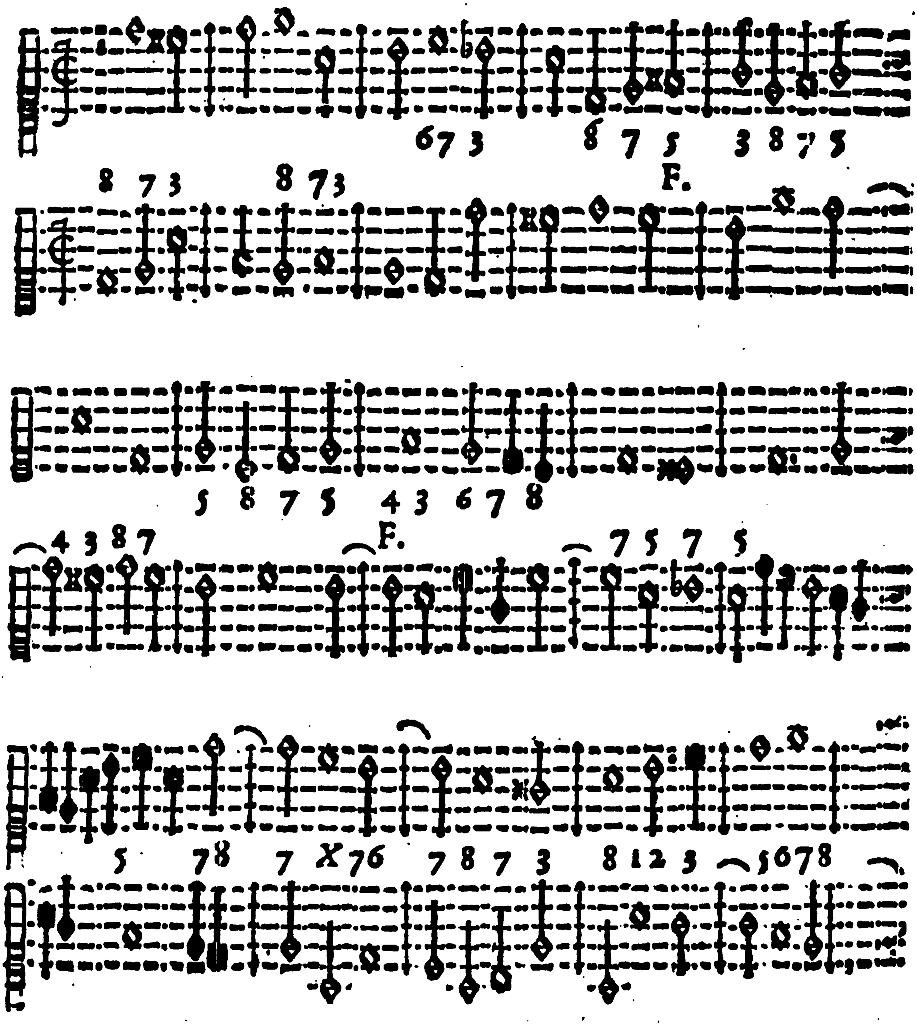


Del Tritono.



Della Quinta falsa.

Della Settima.



Ciò, che si deue osseruare nelle Composizioni oltre le sudette regole. Capitolo Sesto.

S'Inuenti vn soggetto, ò da altri si pigli, perche senza questo non si potrebbe andare auanti nella Composizione.

Si dia principio alla Cantilena sotto vn prescritto tuono, perche questo è la guida sicura d'ogni Composizione Musicale, e si dia principio con figure d'alquanto valore per poter meglio fondar la voce, cominciando poi con qual parte si vuole.

Nel cominciar le fughe le parti siano alquanto distanti l'vna dall'altra, perche non si potrebbero fuggire alcune cattiue relazioni, e replicando le dette fughe nel mezo del Canto si pausi prima (s'è pos-

sibile

ſibile) qualche poco, acciòche ſiano più ſcoperte, e compreſe da gli Aſcoltanti.

Cominciando con fuga, la guida canti almeno vna battuta dopo, che l'altra parte ſarà entrata, acciò la Compoſizione reſti più piena.

Occorendo entrare in vniſono con altra parte s' aſpetti prima almeno vn ſoſpiro, particolarmente mouendoſi quella parte di ſalto.

Si diminuiſca più che ſi può dalle figure maggiori alle minori ſue più vicine, per eſſere più elegante cantare.

La regola del principiare in conſonanza perfetta non è così fatale, che nelle Compoſizioni (non dico ne' Contrapunti) non ſi poſſa dar principio in conſonanza imperfetta maggiore, & alle volte minore.

Si termini in conſonanza perfetta, perche nel fine conſiſte la perfezione di qualunque coſa, ſe bene alcuni hanno terminati i loro Canti à due voci in terza, ò decima maggiore.

Non ſi principi in ſeſta, ſe non per neceſſità, per eſſere conſonanza alquanto aſpra, e perciò vogliono alcuni non vi ſi trattenga ſopra più di meza battuta, e che non partecipi del battere, e del leuare, cioè à due voci: la maggiore per la ſua aſprezza non ſi deue pigliare di ſalto, il che s'intende dalla terza in sù, e con moto ſeparato d' ambe due le parti: la minore poi è vn poco più tolerabile, e maſſime quando ſi procede verſo l' acuto, e facendo più ſeſte ſeguite ſono meglieri nel deſcendere, che nell' aſcendere, perche quanto più ſi và verſo l' acuto, tanto maggiormente s' offende l' vdito, il che non auuiene per il contrario, poiche l' acuto ſcopre la durezza, & il graue la copre, come l' eſperienza ne dà certezza.

Di quinta in quarta, e di quarta in quinta più volte ſeguite non vi ſi vadi à due voci, nè meno à più di due con le parti eſtreme, perche

che non v' è varietà di concento, che diletti l'orecchio, e facendosi tal mouimento, sarà meglio descendente, che ascendente per la ragione addotta.

Di quinta in sesta, e di sesta in quinta più volte seguite à due voci hà dell'aspro, per la sesta troppo continuata, e non tramezata da altri suoni.

S' vniscano le consonanze insieme più che sia possibile, perche quanto più gl' interualli consonanti saranno vniti, tanto maggiore diletto recaranno all' vdito.

Il principio della legatura sia consonante, e la parte che risolue, dopo la resoluzione deue caminare, mentre non seguitino altre legature, poiche allora l' vltima è quella, che le risolue tutte, e la buona resoluzione deue essere del valore della cattiua legata.

Essendo alcune parti in dissonanza, l' altre deuono accordare frà di loro, se non fosse per esprimere vn affetto di gran durezza, come fece Claudio Monteuerde nel Madrigale *O Mirtillo* sotto le parole *crudelissima Amarilli*.

Si procuri di romper le sincope, & i punti quanto si può, perche il rompimento delle figure dà vna gran parte di vaghezza alle Cantilene, come afferma il Cenci nella sua partitura di Madrigali à cinque voci, e perciò si facci che nel battere, e nel leuare sempre vi sia almeno vna parte, che si muoua, mentre che la parola, ò sillaba non sia vniforme in tutte le parti.

Si faccino poche cadenze, perche denotano la quiete generale del concento, e perciò non si deuono vsar molto, come vuole il Tigrino nel suo Compendio del Contrapunto libro terzo Capitolo vigesimo primo, & oltre di ciò non si frequentino molto quelle fuori del Tuono, e vi si venga con giudizio, e si ritorni in Tuono con bella maniera, e gradatamente, accioche l' armonia non sembri totalmente

talmente ſmembrata dalla ſua guida principale, che è il Tuono, come ſopra s'è detto.

Non ſi replichi l'iſteſſa inuenzione, mentre non ſia diuerſa, ò di figure, ò di corde, ò d'armonia (fuor che per ecco) perche la varietà è madre del diletto nella Muſica.

Le parti non ſi cambijno tropo frà di loro, particolarmente l'eſtreme, ſe non per graue neceſsità.

Nella Compoſizione à quattro voci s'auuerta, che le parti tutte nõ aſcendano, ò deſcendano inſieme per fuggire le cattiue relazioni.

Facendoſi due Semiminime dopo la Minima, la prima di loro ſarà diſſonante, e la ſeconda conſonante; alle volte però la regola varia, come ſi può vedere in molti buoni Autori, purche la ſeconda Semiminima non dia la volta muouendoſi ambe due le parti, e quando ſi fanno dopo la Semibreue in leuata, ſe la ſeconda parte di detta Semibreue ſarà diſſonante, la prima Semiminima dourà eſſere di neceſsità conſonante.

Si proceda per interualli cantabili, perche facendo al contrario, la Compoſizione apportarebbe qualche difficoltà alli Cantori.

Si fuggano più che ſi può li tritoni mal regolati, & ogni relazione, che non faccia buona armonia, perche rendono il Canto duro, & aſpro all'orecchio.

Più che ſia poſsibile ſi ſchiuino gli Vniſoni frà le parti, e le ottaue vote con il ſoprano, perche quelli non rendono armonia, e queſte (ſecondo alcuni) hanno ſomiglianza con quelli, è meglio però l'ottaua, che l'Vniſono, il quale facendoſi deue eſſere nella ſeconda parte della Semibreue, e farà miglior effetto di grado, che di ſalto.

L'ottaua renderà miglior concento con la quinta in mezo, che con la decima ſopra, ò terza ſotto, ben che maggiori, e la quinta

dentro

dentro la seconda ottaua, e la terza dentro la terza ottaua renderāno più grata armonia, che poste altroue, per essere il loro proprio luogo. Vedasi il Zarlino Ist. Arm. parte terza Capitolo 61.

Nelle materie allegre l'armonia non sia flebile, ò per il contrario, e nelle sillabe longhe, le figure non siano breui, e nelle breui longhe, per non contrafare alle buone regole.

Non si continui molto nel graue, ò nell'acuto, acciò la Composizione renda più varia, e grata armonia.

Con le parti estreme si proceda più regolatamente, perche sono le maggiormente comprese dall' vdito, e se in quelle di mezo accaderà alle volte qualche cosa, che non sia ben regolata (al parere del Zarlino nelle sue Ist. Arm. parte terza Capitolo 61) si potrà sopportare.

In ogni Cantilena si dia riposo alle parti, facendone cantare hora due, hora trè, & hora quattro, secondo il numero, che saranno, & alle volte tutte insieme, particolarmente nel fine, poiche simil procadere portarà commodo al Compositore, e Cantore, bellezza alla Composizione, e diletto all' vdito.

A due, e più Chori separati, sarà bene, che cantando tutti insieme, li Bassi cantino in vnisono, ò in ottaua, perche le terze, e seste nelle corde graui offendono più, che non dilettano, massime le minori.

Il Contrapunto sia fugato, sciolto, legato, sincopato, e tramezato da alcuni andamenti ariosi, perche mancandoli alcuna di queste cose sarebbe pouero d'armonia, e vaghezza.

Finalmente (lasciando molt'altre cose, che si rimettono al giudizio del Compositore) il principio della Composizione sia buono, il mezo migliore, & ottimo il fine, che ciò facendo sarà gratissima agli Ascoltanti.

Modo

Modo di fare il Contrapunto semplice. Capitolo Settimo.

VOlendo il principiante approfittarsi fondatamente nell' Arte del Contrapunto, bisogna prima posseda bene à memoria le sopradette regole, precetti, & osseruazioni; di poi pigli vn soggetto di Cãto fermo, e sopra, e sotto quello fabrichi diuersi Cõtrapũti semplici, cioè d' vna nota, di due, di trè, e di quattro contro vn' altra, cominciando da i più facili; & auuerta di non passare nelle voci la quinta decima, acciò l' armonia non resti troppo lontana.

Nel Contrapunto d' vna nota, e di trè contro vn' altra tutte deuono essere consonanti.

Nel Contrapunto di due Minime contro vna Semibreue, la prima sarà sempre consonante, e la seconda potrà essere dissonante, mentre vada di grado, poiche saltando è necessario ancor lei sia consonante. Vedasi il Zarlino: Banchieri: Artusi: Angleria; & altri.

Nel Contrapunto di quattro Semiminime contro vna Semibreue s' osserua ordinariamente questa regola, che la prima, e terza siano consonanti, e la seconda, e quarta dissonanti, mentre però vadino di grado, che se andassero di salto, tutte deuono essere consonanti, come s' è detto delle Minime, e vogliono alcuni, che in questi Contrapunti vna Semiminima non salui due consonanze perfette. Alle volte i Compositori variano l' ordine assegnato, facendo dissonante la seconda, benche sia di salto, purche l' altre due, che seguono siano consonanti, ouero fanno la prima, e quarta cõsonanti, e la seconda, e terza dissonanti, ò la prima, seconda, e quarta consonanti, e la terza dissonante, come si può vedere in molti buoni Prattici, e particolarmente in Ihian Gero nel primo libro de suoi Madrigali à due voci, e si comprenderà ne gli esempi.

Essempio di quattro Semiminime contro vna Semibreue.

Del

Del Contrapunto composto. Capitolo Ottauo.

IL Contrapunto composto è quello, che ſi fabrica d'ogni ſorte di figure, e di qualſiuoglia conſonanza, e diſſonanza legata, e riſoluta con le buone regole. Si può fare in più maniere, cioè, ſciolto, legato, ſincopato, e fugato.

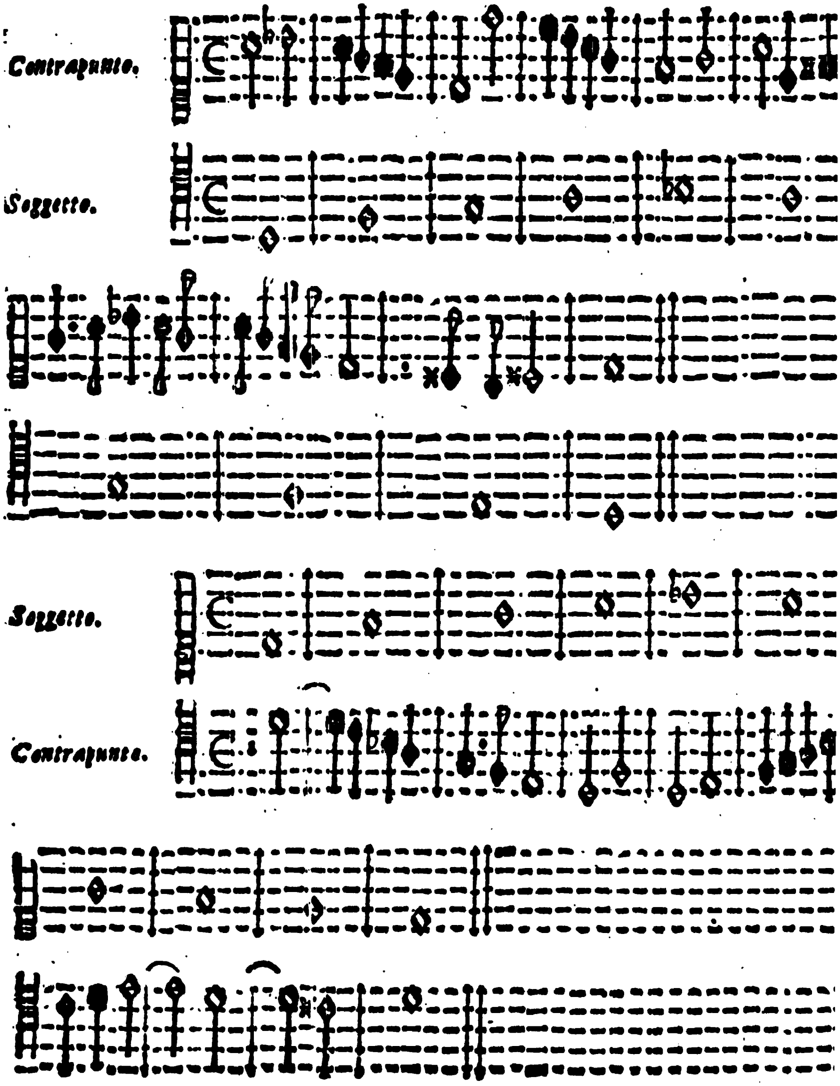
Il Contrapunto ſciolto è quello, che ſi fà ſemplicemente ſopra il ſoggetto del Canto fermo, ſenza obligarſi ad' alcuna inuenzione, ò modo di procedere del detto Canto, e ſenza priuarſi d' alcuna conſonanza, ò aſtringerſi à replicare più volte qualche paſſo diuerſamente, e ſimili obligazioni, che il Contrapuntiſta ſi può prendere, purche nel reſto s' oſſeruino le regole date circa i paſſaggi delle conſonanze, & altri precetti.

Il Contrapunto legato s' intende quando è compoſto di diſſonãze legate, e riſolute con le conſonanze, conforme s' è moſtrato di ſopra nel quinto Capitolo, & il ſincopato è quello, che ſi compone di conſonanze poſte in tal modo ſopra il Canto fermo, che mẽtre vna parte percote, l' altra ſtia ferma, e per il contrario, ſeguitando così per alcune battute; onde frà il ſincopare, e legare ſi ritroua queſta differenza, che la ſincopa è tutta conſonante, e la legata è meza conſonante, e meza diſſonante.

Il Contrapunto fugato è quello, nel quale il Contrapuntiſta imita il modo di procedere del Canto fermo, ò ſopra d' eſſo vi ritroua qualche inuenzione, replicandola in diuerſe corde, e con diuerſe figure, ò per diuerſe conſonanze, il qual modo ſi chiama fuga, & è di più ſorti, & in più maniere ſi può vſare, come vedremo nel Decimo Capitolo.

Eſempio

Esempio del Contrapunto sciolto.



Esem

Esempio del Contrapunto legato, e sincopato.

Contrapunto.
Soggetto.
Soggetto.
Contrapunto.

Esempio del Contrapunto fugato.

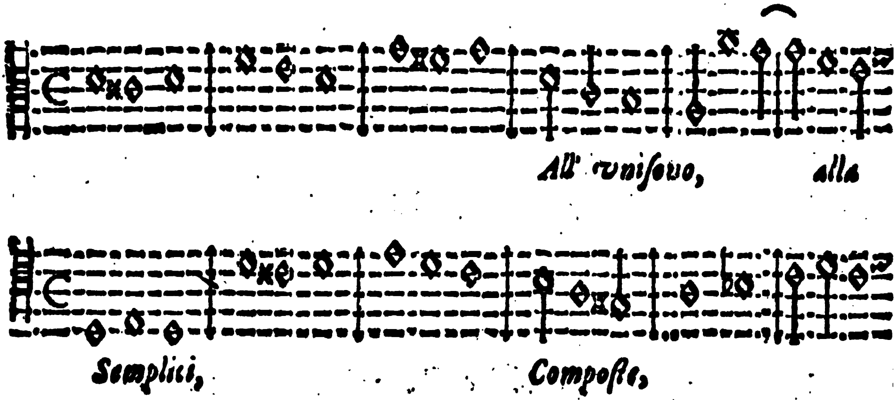
Con.
Seg.
Seg.
Cont.

Della

Della Cadenza. Capitolo Nono.

LA Cadenza è vna terminazione finale d'vna parte, ò di tutta la Cantilena, &: è di due ſorti, cioè ſemplice, e compoſta: la ſemplice procede con figure eguali l'vna contro l'altra tutte in conſonanza, e la compoſta procede con figure diuerſe in legatura: l'vna, e l'altra ſi fanno all'vniſono, alla terza, alla quinta, alla ſeſta, & all'ottaua: quelle che ſi fanno alla terza, quinta, e ſeſta, ſono cadenze imperfette, perche non hanno la ſua vltima perfezione, che ſi ritroua nelle cadenze, che ſi fanno all'vniſono, ò all'ottaua, poiche queſta è trà le conſonanze perfettiſſima, e l'vniſono hà ſomiglianza con lei, come altroue s'è detto. Ve ne ſono poi alcun'altre, che ſi chiamano cadenze d'inganno, e cadenze sfuggite, come quì ſotto ſi può comprendere.

Eſempio delle Cadenze ſemplici, e compoſte.



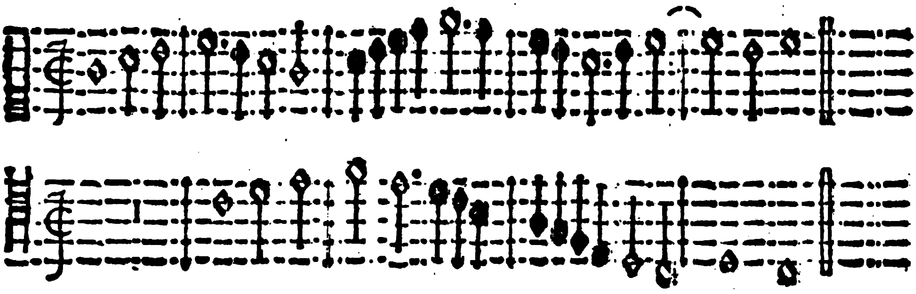
Delle Fughe, & Imitazioni. Capitolo Decimo.

FVga è vna replica d'alcune, ò di tutte le figure, che si pongono in Cartella per la parte, che comincia à cantare, fatta da altre parti. Si diuide in più specie, cioè in Fuga sciolta, ò libera, Fuga legata, ouero obligata, propria, impropria, autentica, plagale, retta, contraria, e contraria riuersa. La Fuga legata è l'istessa, ch'è il Canone, del quale parlaremo à suo luogo. La Fuga sciolta chiamata ancora soggetto, è quella, della quale si replicano solo dall'altre parti alcune figure, ò note per quinta, ò per quarta, ò per vnisono, ò per ottaua lontano dalla parte, che comincia à Cantare. La Fuga propria detta regolare è quella, nella quale s'osseruano dalle parti, che la replicano, gl' istessi tuoni, e semituoni. L'impro-

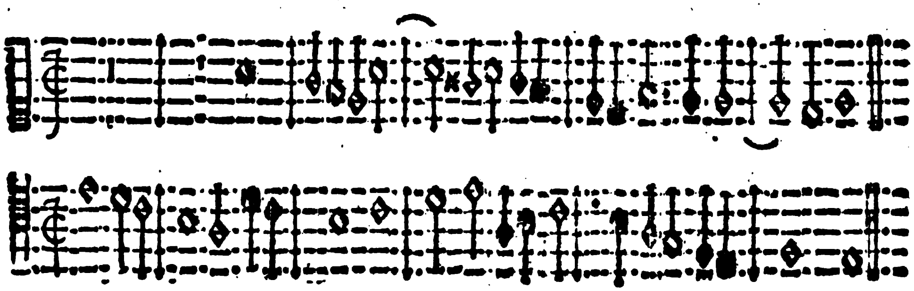
 pria

pria, ouero irregolare, è l'istessa, ch'è l'imitazione, della quale parlaremo nel fine di questo Capitolo. La Fuga autentica è quella, che si muoue ascendendo, e la plagale per il contrario descendendo. La Fuga retta è di due sorti, ascendente, e descendente: l'ascendente è l'istessa, ch'è l'autentica, e la descendente è simile alla plagale. La Fuga contraria è quella, le parti della quale, quãdo fugano, vna ascende, e l'altra descende per gl'istessi interualli, ò mouimenti, come quì gl'Esempi dimostrano.

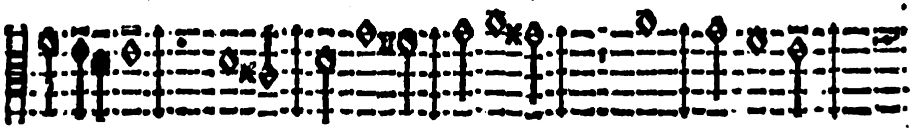
Fuga sciolta, autentica, retta, o propria.



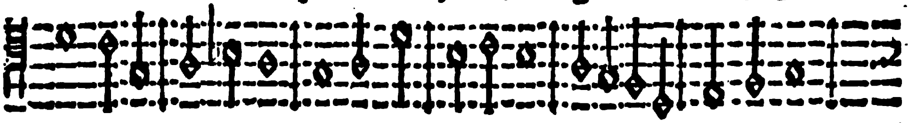
Fuga sciolta, plagale, retta, e propria.

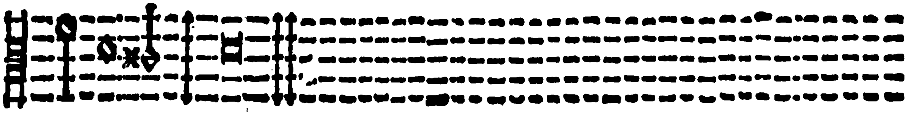


Fuga

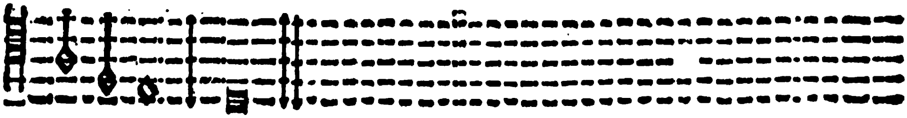


terza, alla quinta, alla sesta, d' inganno, sfugita,





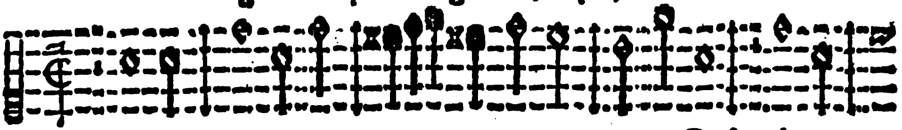
all' ottaua.



Delle Fughe, & Imitazioni. Capitolo Decimo.

FVga è vna replica d' alcune, ò di tutte le figure, che si pongono in Cartella per la parte, che comincia à cantare, fatta da altre parti. Si diuide in più specie, cioè in Fuga sciolta, ò libera, Fuga legata, ouero obligata, propria, impropria, autentica, plagale, retta, contraria, e contraria riuersa. La Fuga legata è l' istessa, ch' è il Canone, del quale parlaremo à suo luogo. La Fuga sciolta chiamata ancora soggetto, è quella, della quale si replicano solo dall' altre parti alcune figure, ò note per quinta, ò per quarta, ò per vnisono, ò per ottaua lontano dalla parte, che comincia à Cantare. La Fuga propria detta regolare è quella, nella quale s' osseruano dalle parti, che la replicano, gl' istessi tuoni, e semituoni. L' impro-

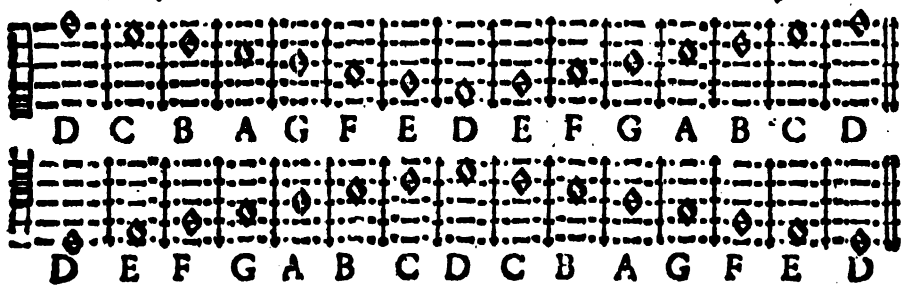
Fuga incomposta regolare, e perfetta.



Ascendente. *Descendente.*

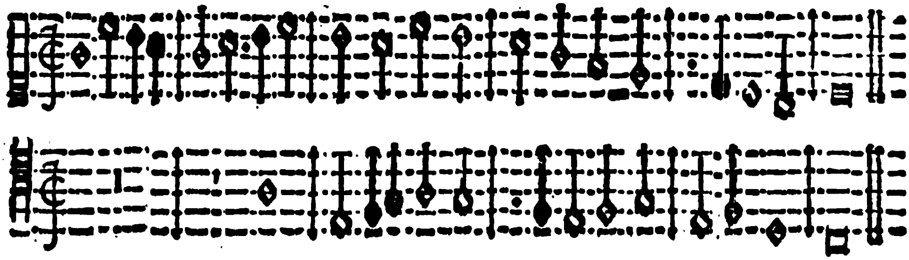
Per intelligenza della Fuga contraria riuersa è necessario l'hauer buona cognizione delle lettere, ò corde frà di loro contrarie riuerse, la quale s'haurà formando due ottaue, vna ascendente, e l'altra descendente, tanto nel graue, quanto nell'acuto, principiandole nella corda *D la sol re*, e paragonando le corde ascendenti della parte graue con le descendenti della parte acuta, come quì.

Esempio delle lettere, ò corde frà di loro contrarie riuerse.



Dal che si comprende, che la lettera, ò corda D, graue è contraria riuersa alla corda D, acuta; la corda E, alla corda C; la corda F, alla corda B; la corda G, alla corda A, e così per il contrario; mà per maggior intelligenza della fuga contraria riuersa poneremo il seguente Esempio.

Fuga sciolta contraria riuersa.



Adunque se la Fuga principia in D, graue, il suo contrario riuerso sarà il D, acuto: se in E, sarà in C: se in F, in B: se in G, in A, e per il contrario, come s'è veduto, e notisi, che se bene si possono formare in altre corde due ottaue, come sopra, ad ogni modo non s'intendono contrarie riuerse, per non hauer la corda B, contraria riuersa alla corda F, come ciascun di buon giudizio può cõprendere.

S'auuerta ancora, che questa Fuga contraria riuersa può essere obligata, e sciolta, come s'è detto sopra dell'altre Fughe, e che il Diesis nella guida si cangia in B molle nel conseguente, & il B molle per il contrario in Diesis.

La differenza frà la Fuga contraria, e contraria riuersa consiste in questo, che nella contraria s'hà solamente riguardo alla contrarietà de i moti, che fanno le parti; mà la contraria riuersa, oltre di questo, osserua ancora la contrarietà delle corde nel modo di sopra accẽnato; il che basti di questa specie di Fuga.

Habbi

Habbi considerazione il Compositore nell'attaccare le fugh non tardar molto, perche vna voce sola non fà armonia, ne m attaccarle tanto presto, che dall'vdito non siano comprese, il si deue intendere nel principio, poiche nel mezo della Cópositi non è sottoposto à questa regola, essendo facil cosa riconos quei suoni, ch'altre volte sono stati chiaramente intesi, ancor fossero qualche poco differenti.

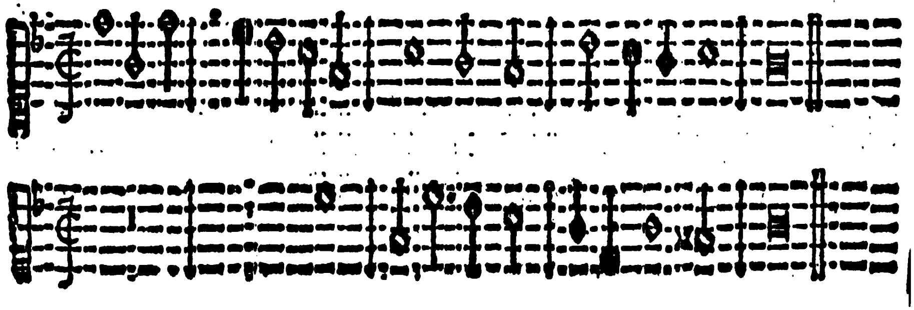
Deue in oltre il Compositore nel fugar à quattro voci osseru che il Soprano corrisponda al Tenore, e l'Alto al Basso, cambi do nel processo del Canto le fughe frà di loro, e se le parti fos più di quattro, la quinta, e sesta parte, &c. potrà corrispondere à più li piacerà, quando non si volesse con quella far sentire nu soggetto, ò altra inuenzione, il che saria di maggior studio, e lodeuole, particolarmente, se con l'altre parti s'andassero vice uolmente rispondendo, & imitando.

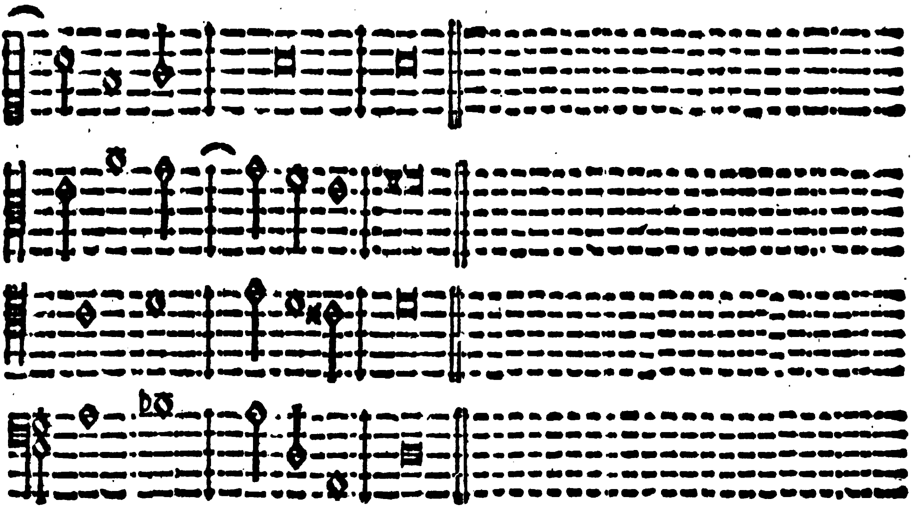
Fuga autentica del primo Tuono à quattro voci.

Fuga plagale del secondo Tuono à quattro voci.

L' imitazione è vna replica d'alcune, ò di tutte le figure poste nella prima parte, che canta, fatta da altre parti; se si replicheranno solamente alcune figure, l'imitazione sarà sciolta; se tutte sarà legata: queste repliche poi si fanno alla seconda, terza, sesta, e settima, à differenza della fuga, che si può solamente fare all' vnisono, quarta, quinta, & ottaua.

Fuga del secondo Tuono imitata alla seconda.





Fuga plagale del secondo Tuono à quattro voci.

Quello, che sia Contrapunto Doppio, di quante sorti si ritroua, e modo di farlo. Capitolo Vndecimo.

IL Contrapunto doppio altro non è, che vna Composizione à due voci fatta sopra, ò sotto à qualche soggetto di Canto fermo, ò figurato, con artificio tale, che si può cantare al diritto, al contrario, & al contrario riuerso in differenti maniere con variazione d'armonia, mutando le parti di graue in acuto, d'acuto in graue, & in oltre vi si può aggiungere altre parti, essendo però fatta cô l'osseruazioni, che più à basso si diranno.

Il sudetto Contrapunto si può fare del tutto diuerso solamente in noue modi, cioè alla Terza, alla Quarta, alla Quinta, alla Sesta, alla Settima, all'Ottaua, alla Decima, all' Vndecima, & alla Duodecima, e chiascheduno di essi si può variare in molte maniere con armonia diuersa.

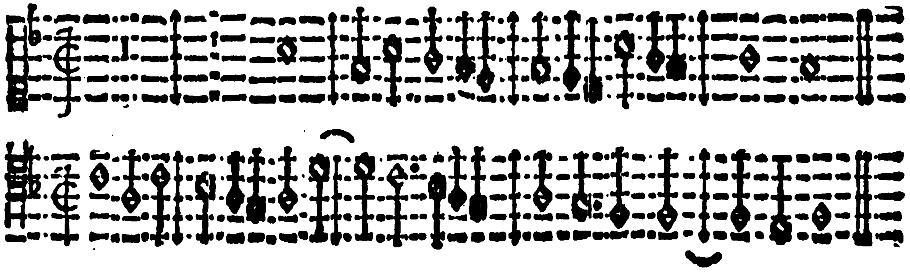
Si dice Contrapunto doppio, perche replicandosi in molti modi con diuersa armonia, si viene à raddoppiare: si dice poi alla terza, quarta, quinta, &c. perche nella sua trasportazione, vna parte trasportata resta sempre lontana vna terza, quarta, quinta, &c. da qualche d'vna delle parti principali, cioè che prima sono state fatte.

Per far il sopradetto Contrapunto bisogna priuarsi hora d'vna, ò più consonanze, hora d'vna, ò più dissonanze, hora d'vna, ò più consonanze, e dissonanze, & hora di tutte le dissonanze, acciò che nella replica resti purgato da gli errori: si che solo vi si concedono l'infrascritte; auuertendo però, che le Consonanze, che vi si proibiscono, vi si concedono poi come dissonanze sciolte.

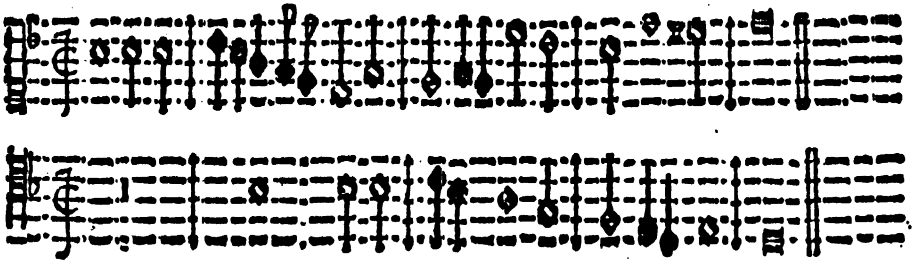
Nel Contrapunto *alla Terza* vi si concede l'Vnisono, vna Terza, la Quinta, l'Ottaua, la Seconda legata di sopra, cioè nella par-

Fuga del Decimo Tuono imitata alla terza.

Fuga del secondo Tuono imitata alla sesta.



Fuga del nono Tuono imitata alla settima.



Quello, che ſia Contrapunto Doppio, di quante ſorti ſi ritroua, e modo di farlo. Capitolo Vndecimo.

IL Contrapunto doppio altro non è, che vna Compoſizione à due voci fatta ſopra, ò ſotto à qualche ſoggetto di Canto fermo, ò figurato, con artificio tale, che ſi può cantare al diritto, al contrario, & al contrario riuerſo in differenti maniere con variazione d'armonia, mutando le parti di graue in acuto, d'acuto in graue, & in oltre vi ſi può aggiungere altre parti, eſſendo però fatta cō l'oſſeruazioni, che più à baſſo ſi diranno.

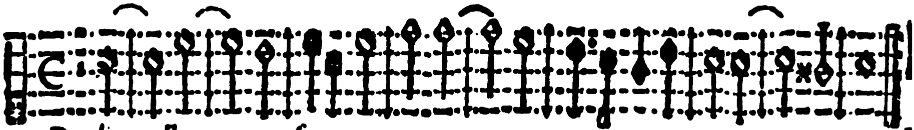
Il ſudetto Contrapunto ſi può fare del tutto diuerſo ſolamente in noue modi, cioè alla Terza, alla Quarta, alla Quinta, alla Seſta, alla Settima, all'Ottaua, alla Decima, all' Vndecima, & alla Duodecima, e chiaſcheduno di eſſi ſi può variare in molte maniere con armonia diuerſa.

Si dice Contrapunto doppio, perche replicandoſi in molti modi con diuerſa armonia, ſi viene à raddoppiare: ſi dice poi alla terza, quarta, quinta, &c. perche nella ſua traſportazione, vna parte traſportata reſta ſempre lontana vna terza, quarta, quinta, &c. da qualche d'vna delle parti principali, cioè che prima ſono ſtate fatte.

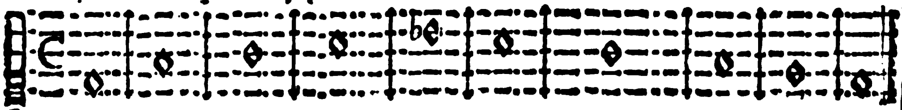
Per far il ſopradetto Contrapunto biſogna priuarſi hora d'vna, ò più conſonanze, hora d'vna, ò più diſſonanze, hora d'vna, ò più conſonanze, e diſſonanze, & hora di tutte le diſſonanze, acciò che nella replica reſti purgato da gli errori: ſi che ſolo vi ſi concedono l'infraſcritte; auuertendo però, che le Conſonanze, che vi ſi proibiſcono, vi ſi concedono poi come diſſonanze ſciolte.

Nel Contrapunto *alla Terza* vi ſi concede l'Vniſono, vna Terza, la Quinta, l'Ottaua, la Seconda legata di ſopra, cioè nella par-

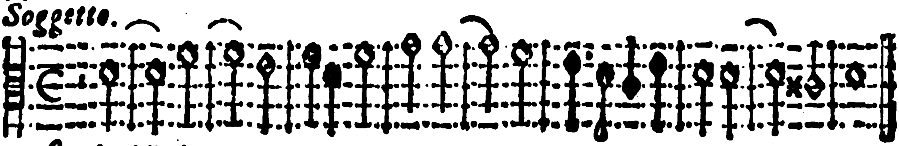
Eſempio del ſudetto Contrapunto fatto ſotto il ſoggetto, il quale ſi può alzare vna quinta, ſenza mouere il soggetto, ouero abbaſſare il ſoggetto vna quinta, ſenza mouere il Contrapunto.



Replica alla quinta ſopra.

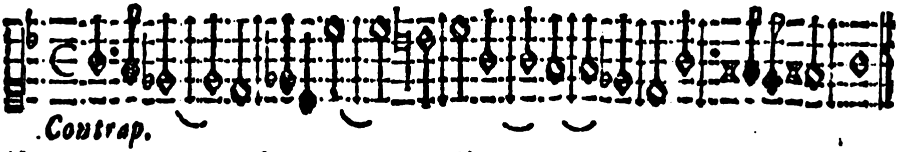


Soggetto.

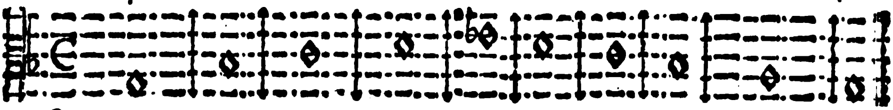


Contrapunto.

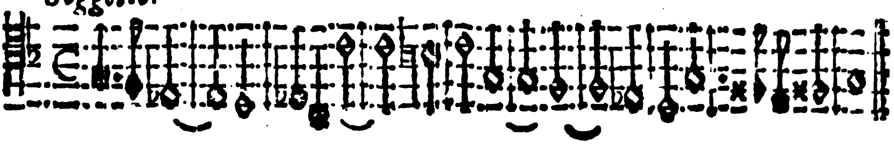
Esempio del Contrapunto dopplo all'ottaua fatto ſopra il ſoggetto, il quale ſi può abbaſſare vna ottaua, ſenza mouere il ſoggetto, ouero alzare il ſoggetto vna ottaua, ſenza mouere il Contrapunto.



Contrap.



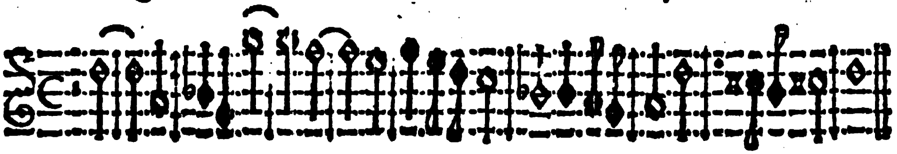
Soggetto.



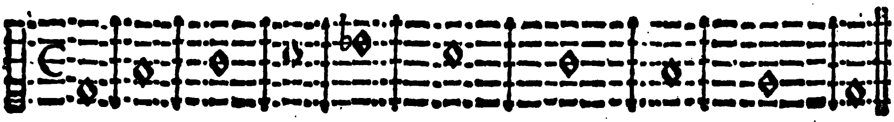
Replica all'ottaua ſotto.

Eſempio

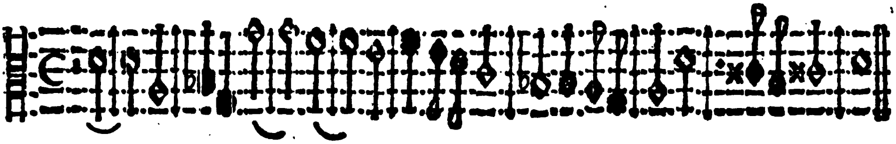
Esempio del sudetto Contrapunto fatto sotto il soggetto, il quale si può alzare vna ottaua, senza mouere il soggetto, ouero abbassare il soggetto vna ottaua, senza mouere il Contrapunto.



Replica all'ottaua sopra.



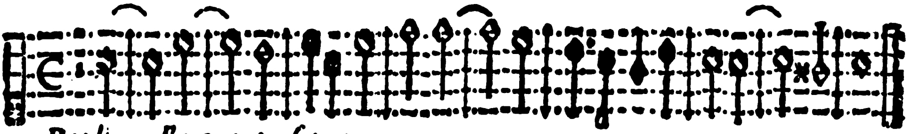
Soggetto.



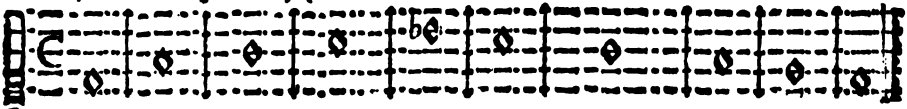
Contrapunto.

Esempio del Contrapunto dopplo alla Duodecima fatto sopra il soggetto, il quale si può abbaßare vna Duodecima, senza mouere il soggetto, ouero alzare il soggetto vna Duodecima, senza mouere il Contrapunto, ouero abbassare il Contrapunto vna quinta, & alzare il soggetto vna ottaua.

Esempio del sudetto Contrapunto fatto sotto il soggetto, il quale si può alzare vna quinta, senza mouere il soggetto, ouero abbassare il soggetto vna quinta, senza mouere il Contrapunto.



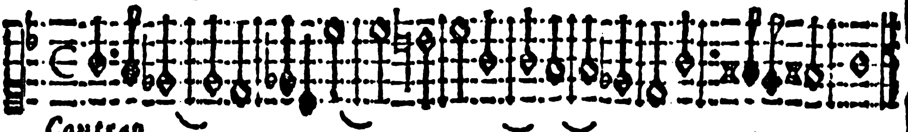
Replica alla quinta sopra.



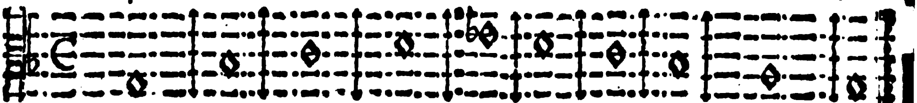
Soggetto.

Contrapunto.

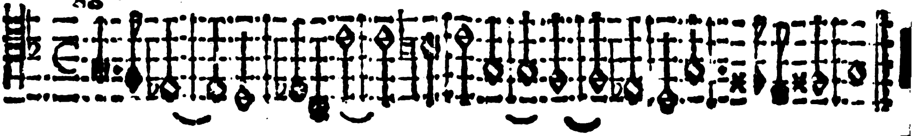
Esempio del Contrapunto dopplo all' ottaua fatto sopra il soggetto, il quale si può abbassare vna ottaua, senza mouere il soggetto, ouero alzare il soggetto vna ottaua, senza mouere il Contrapunto.



Contrap.



Soggetto.



Replica all' ottaua sotto.

Per fare vn Cõtrapunto, che si possa cantare ancora al contrario al contrario riuerso, & aggiungerui altre parti, bisogna priuarsi di qualsiuoglia Dissonanza legata, osseruando poi quanto s'appartiene alla replica del detto Contrapunto; mà accioche più facilmente si comprenda il modo di farlo, poneremo il seguente essempio.

Esempio del Contrapunto doppio alla Decima, il quale si può cantare à due, à trè, & à quattro Voci al diritto, al contrario, & al contrario riuerso in più modi diuersi d'armonia.

A due al diritto in quattro modi, come si vede.

Atrè

Replica alla duodecima sotto.

Esempio del sudetto Contrapunto fatto sotto il soggetto, il quale si può alzare Una Duodecima senza mouere il soggetto, ouero abbassare il soggetto vna Duodecima, senza mouere il Contrapunto, ouero alzare il Contrapunto vna quinta, & abbassare il soggetto vna ottaua.

Al contrario riuerſo, cioè riuoltando le parti, come di ſopra s'è detto, cambiando l'Alto in Tenore, & il Baſſo in Soprano, ſi può cantare in tutti i predetti modi, procedendo nelle repliche nell' iſteſſa maniera, che ſi procede al contrario, come quì l'eſempio dichiara.

Eſempio del ſopradetto Contrapunto al contrario riuerſo.

4. *Replica alla Terza ſopra.*

3. *Replica alla Duodecima ſopra.*

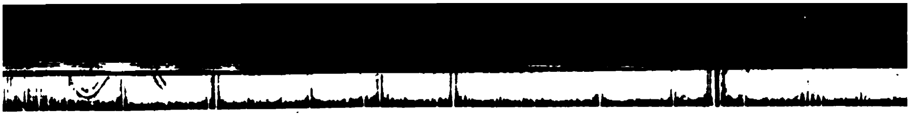
2. *Replica alla Decima ſopra.*

Sog. Baſſo cambiato in Soprano.

1. *Cont. Alto cambiato in Tenore.*

In oltre ſi può cantare à due, à trè, & à quattro in altri modi, de quali per breuità ſi tralaſcia la dichiarazione, come anche l'eſẽpio di tutti, potendoſi da quanto s'è detto comprendere il modo di farli.

E' ben però vero, che ne i Contrapunti doppi, Canoni, & altre ſorti d' obligazioni vi naſcono alle volte alcune relazioni di conſonanze



A trè in altri quattro modi, cioè cantando il primo, e secondo Contrapunto con il soggetto: il primo, e quarto: il secondo e terzo; & il terzo, e quarto.

A quattro in altri quattro modi, cioè aggiungendo vna parte al soggetto in terza sopra, e cantandolo con il primo, e secondo Contrapunto, e con il primo, e quarto: di poi aggiungendo la sudetta parte similmente in terza sotto al soggetto, e cantandolo con il secondo, e terzo, e con il terzo, e quarto Contrapunto.

Al contrario, cioè riuoltando le parti, e cambiando l'Alto in Basso, & il Basso in Alto, si può cantare in tutti i sudetti modi, procedendo parimente al contrario nelle replice delle sopraposte, come quì si dimostra.

Esempio del sudetto Contrapunto al contrario.

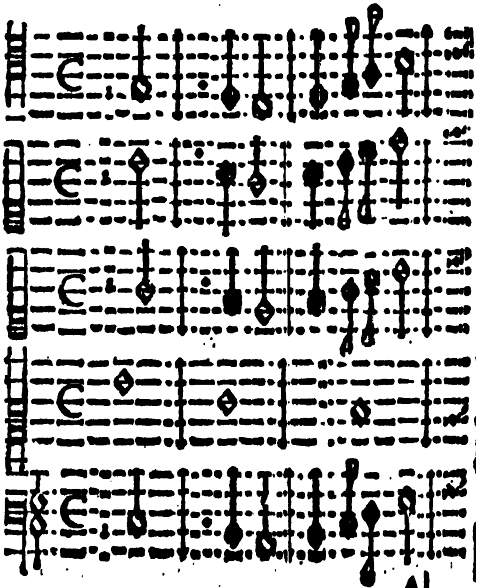
4. *Replica alla Terza sopra.*

3. *Replica alla Duodecima sopra.*

2. *Replica alla Decima sopra.*

Soggetto. Basso cambiato in Alto

1. *Cont. Alto cambiato in Basso.*



Al contrario riuerso, cioè riuoltando le parti, come di sopra s'è detto, cambiando l'Alto in Tenore, & il Basso in Soprano, si può cantare in tutti i predetti modi, procedendo nelle repliche nell' istessa maniera, che si procede al contrario, come quì l'essempio dichiara.

Essempio del sopradetto Contrapunto al contrario riuerso.

4. *Replica alla Terza sopra.*

3. *Replica alla Duodecima sopra.*

2. *Replica alla Decima sopra.*

Sog. Basso cambiato in Soprano.

1. *Cont. Alto cambiato in Tenore.*

In oltre si può cantare à due, à trè, & à quattro in altri modi, de quali per breuità si tralascia la dichiarazione, come anche l'essẽpio di tutti, potendosi da quanto s'è detto comprendere il modo di farli.

E' ben però vero, che ne i Contrapunti doppi, Canoni, & altre sorti d'obligazioni vi nascono alle volte alcune relazioni di conso-

nanze

nanze, e dissonanze, che all'vdito non rendono quella souauità ch' egli desidera dalle Cantilene Musicali; tutta volta però in simi sorti di Composizioni si possono tolerare; mà fuori di tali occasione non si permettono.

De Canoni, & altre obligazioni. Capitolo Duodecimo.

CAnon' altro non vuol significare, (secondo il Picerli, & altri che regola, perche si fà con regole, & osseruazioni tali, ch vna, ò più parti replicano tutte le figure, ò note contenute nella prima parte, che comincia il Canto chiamata *Guida*, perche serue pe guida, e maestra de i moti, che deuono fare l'altre parti chiamate *Conseguenti*, perche vanno seguitando gl'istessi mouimenti della *Guida* Il detto *Canon*' è di due sorti, cioè sciolto, ò libero, e legato, ò obligato. Il Canone sciolto è quello, nel quale il Compositor adopra ogni consonanza, e dissonanza, come li piace, & il legato è quello, nel quale si priua d'alcuna consonanza, ò dissonanza L'vno, e l'altro si fanno all'vnisono, alla seconda, alla terza, & à qualsiuoglia altro interuallo, tanto per moto retto, quanto per moto contrario, e con mille altre (per così dire) obligazioni. In oltre possono essere finiti, & infiniti: il Canone infinito è quello, nel quale le parti, giunte che sono all'vltima figura tornano da capo vna, due, trè, e più volte, nel che si potrebbe procedere in infinito, se si trouassero voci infinitamente durabili, e si chiama ancora circolare, perche andando dal principio al fine, e ritornando dal fine al principio fà quasi vn circolo. Il Canone finito è quello, nel quale le parti tutte si riducono alla cadenza, & insieme finiscono; mà perche il descriuere tutte le regole particolari saria di molta longhezza, e di non poca oscurità, per tanto apporterò solamente vna

N 2 regola

L. of C.

regola facilissima, che potrà seruire à tutti, eccetto ad vno, nel quale vna parte comincia dal principio, e l'altra dal fine, di cui parleremo più à basso.

Volendo adunque fare vn Canone all'vnisono, ò à qualsiuoglia altro interuallo per moto retto, ò contrario, si pongano prima in Cartella alcune figure per la *Guida*, e quando si vorà far cantare il *Conseguente*, si farà entrare con l'istesse figure di detta guida distante dal principio di quella per l'interuallo, che dourà dare il nome al Canone, come per esempio, se il Canone si vorrà chiamare *alla terza*, entterà distante per vna terza, se *alla quarta*, per vna quarta, &c. doppo questo si facci contrapunto sopra, ò sotto la guida, e di mano in mano si ricopino le figure della medema guida per il conseguente finche si vorrà terminare il Canone, il quale potrebbe procedere in infinito, & anco faruì entrare infinite parti, come appare nel Canone posto nella mia Opera terza. Il modo di terminare il Canone finito è questo: doppo che il conseguente haurà replicato tutto il Canone posto nella guida per quell'interuallo, che piace al Compositore, s'aggiungeranno alla detta guida alcune figure per riempimento, con le quali si concluderà il Canone, auuertendo finirlo più che sia possibile nelle corde del Tuono, nel quale sarà stato principiato, e se il Canone sarà à più di due voci, il riempimento di figure nella guida si farà dopo, che l'vltimo conseguente haurà replicato il Canone della guida, come s'è detto, e dall'esempio più chiaramente si conoscerà. In oltre si deue auuertire di non far pause in modo, che nelle resoluzioni rieschino sincopate, per la ragione adotta di sopra nel 10. Capitolo della prima parte.

Quando il *Canone* sarà terminato si copierà la guida col porle in principio le Chiaui, e le pause, ouero collocando il segno di Ripresa. 𝄋. sotto, ò sopra la figura, ò pausa, sopra, ò sotto la quale il

conse-

:onseguente dourà principiare, e doue haurà da terminare vi si fa
l segno di Corona 𝄐 e nota, che il Canone, nel quale vna, due,
più parti cantano sopra la guida, si chiama chiuso, perche l'altr
parti, ouero conseguenti sono racchiuse, e contenuti nella guida,
e le parti saranno separate, e spartite, si chiamerà aperto, ouero re
soluto; che perciò i conseguenti diuisi dalla guida vengono chia
mati *resolutioni*.

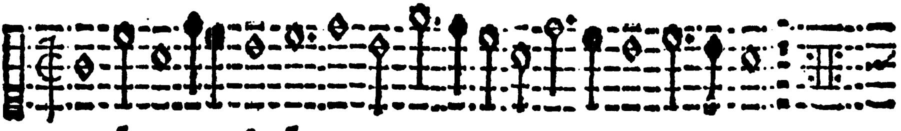
Canone à trè Voci all' vnisono resoluto.

L'istesso

L' istesso Canone chiuso.

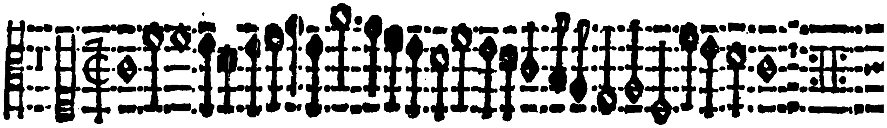
Canone infinito à quattro voci in sub Diapente, & in sub Diapason, & in sub Diapason Diapente resoluto.

L' istesso Canone chiuso.



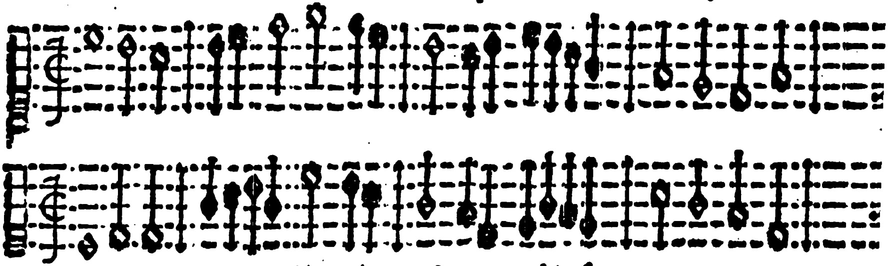
Canone à due voci in sub Diapente per moti contrari resoluto.

L'istesso Canone chiuso.

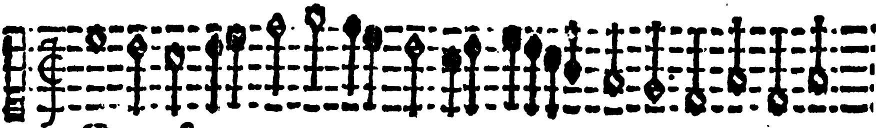


Il Canone, che segue è quello, che non si può fare con la regol: generale à qualsiuoglia altro Canone data di sopra; mà bisogna prima porre in Cartella la metà del Canone, e faruì sopra, ò sotto vn altra parte in contrapunto, il che fatto si ricopino le figure della parte superiore, e di poi quelle dell'inferiore all'indietro, come qui sotto si mostra. Si deue però osseruare nel componerlo di non fare frà le parti dissonanza, ne figure puntate, ne Diesis, ne B molle

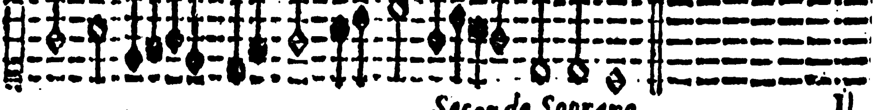
Canone à due voci, nel quale vna parte comincia dal principio, e l'altr dal fine, stando ambe due le parti al diritto, resoluto.



Il sudetto Canone chiuso.



Primo Soprano.

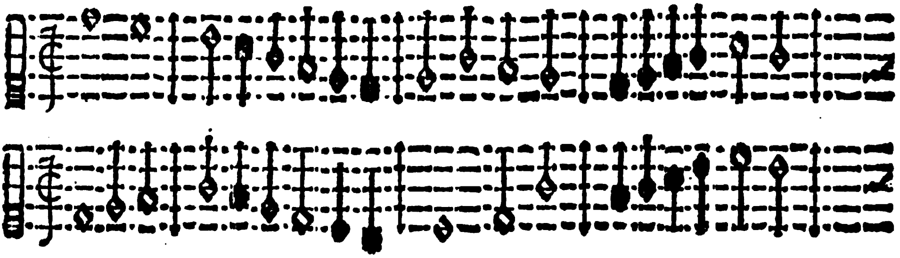


Secondo Soprano.

Il

Il sudetto Canone si può eziandio fare in vn'altra maniera (& è meglio, e più practicabile) cioè, che la parte, che comincia dal fine canti, come se cantasse alla diritta stando all'incontro dell'altra parte; mà oltre le sopra dette osseruazioni, deuesi auuertire di principiare in corde, che nel fine siano del Tuono, sopra del quale si vorrà far il Canone, e che non si faccino pause rotte, ne accidente alcuno frà la Composizione, poiche nella parte, che comincia dal fine nascerebbero false relazioni, & altri incōuenienti. Quando il Canone sarà fatto, si ricopino le figure della parte superiore, e di poi si volti la Cartella alla riuersa, e si ricopino quelle dell'inferiore nella conformità, che quì si vede.

Canone à due voci, nel quale vna parte comincia dal principio, e l' altra dal fine, stando vna delle dette parti al diritto, e l' altra al cōtrario, rissoluto.

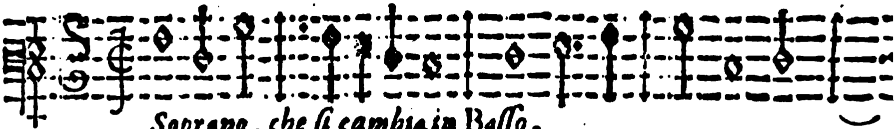


Il sudetto Canone à due Soprani chiuso.

Volendo ancora fare vn Canone, che ogni volta, che si torna da capo si possa alzare vn grado lontano dal principio, si cosideri quello posto di sopra nella prima parte del PADRE D. AGOSTINO BENDINELLI LVCCHESE *Canonico Regolare Lateranense*, à cui se bene la Musica serue solamente per ornamento di molt'altre virtù, è però anche in questa così eccellente, che al giorno d'hoggi, per mio credere, hà pochi, che l'agguaglino, & io ben posso attestarne per riconoscere da suoi amoreuoli, e ben fondati insegnamenti tutto il meglio, che hò appreso di questa professione.

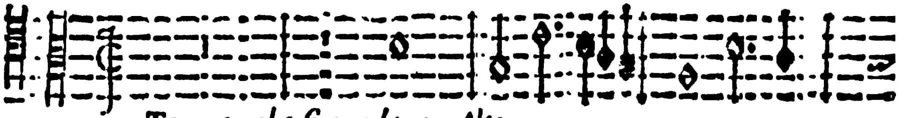
Per compimento di questo Capitolo aggiungeremo vn obligo di Composizione à quattro voci, la quale si può cantare ancora al contrario riuerso, cioè riuoltando le parti, e cambiando il Soprano in Basso, l' Alto in Tenore, il Tenore in Alto, & il Basso in Soprano, e così le figure saranno frà loro contrarie riuerse nel modo spiegato nel Capitolo delle fughe. La regola di farla è questa: si fugga la quarta con il Soprano in luogo di cōsonanza, fuor che nel modo si vedrà nell' Esempio: non si facci legatura, eccetto di quarta, e con le parti di mezo: s'auuerta, che il Soprano con l' Alto vadi di terza, di quinta, d' ottaua, e qualche volta di sesta ben posta, e l'istesso s' osserui frà il Tenore, & il Basso; l'altre due parti frà di loro s'accomodino, come si può, e notisi, che nel riuoltar le parti, le *pause* non si mutano: il *Diesis* si cangia in *B molle*, & il *B molle* in *Diesis*, come altroue s' è detto, e pratticato nella quinta mia Opera: s'auuerta ancora, che non si possono sempre frà le parti dare tutti gli accordi soliti, e ciò per fuggir qualche incōmodo, che pratticando si conoscerà.

Composizione à quattro voci, che si può cantare ancora al contrario riuerso.

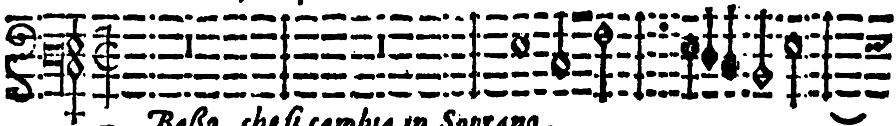


Soprano, che si cambia in Basso.

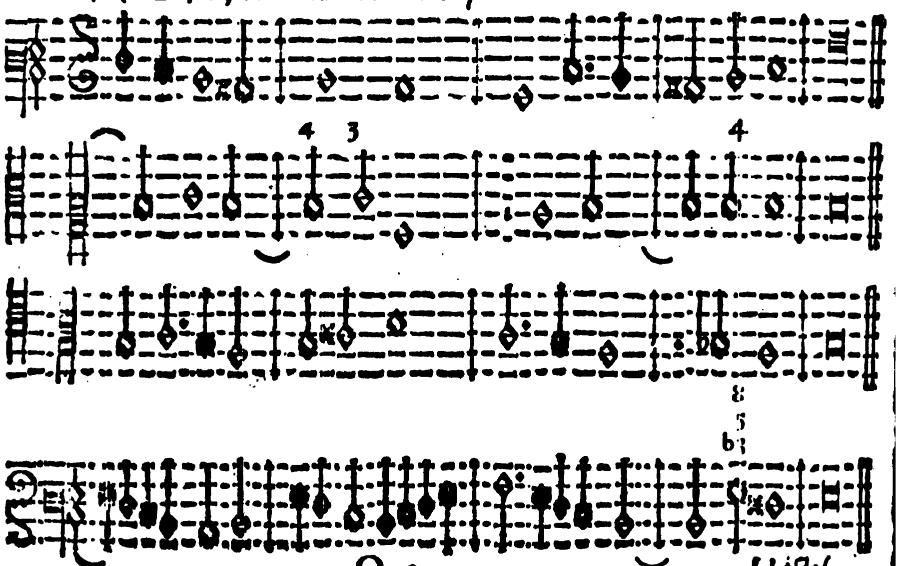
Alto, che si cambia in Tenore.



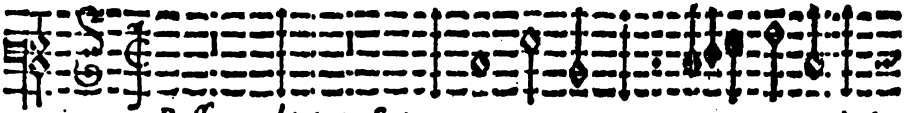
Tenore, che si cambia in Alto.



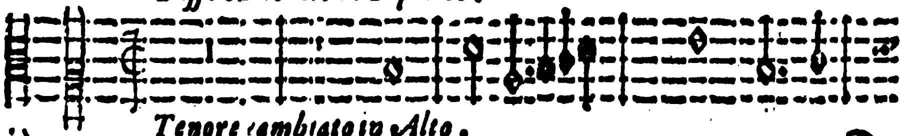
Basso, che si cambia in Soprano.



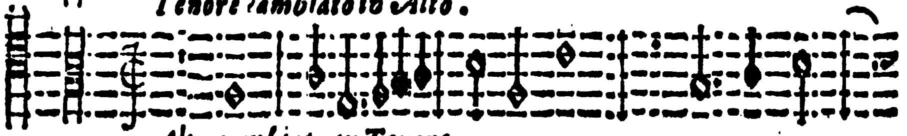
L'istessa Composizione al contrario riuersa.



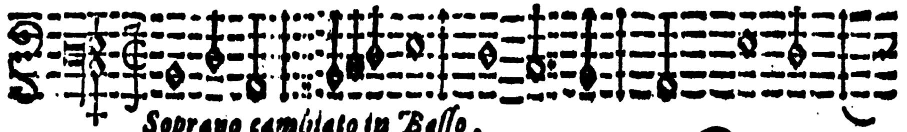
Basso cambiato in Soprano.



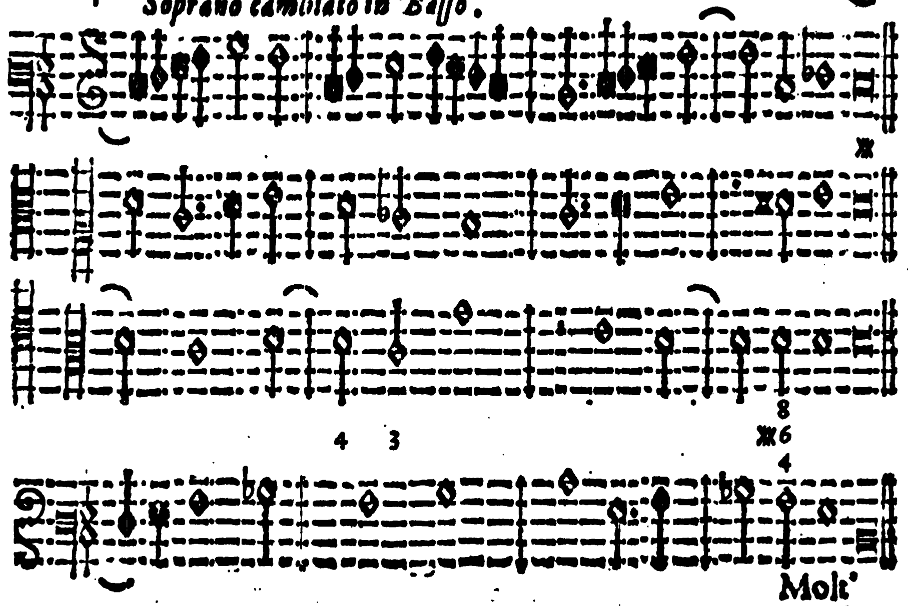
Tenore cambiato in Alto.



Alto cambiato in Tenore.



Soprano cambiato in Basso.



Molt'

Molt'altre sorti d'obligazioni si possono trouare, poiche è in potestà del Compositore l' obligarsi come vuole, e perciò altro nō dirò di loro, stimando, che quanto hò detto sia bastante per la cognizione di qualsiuoglia altre.

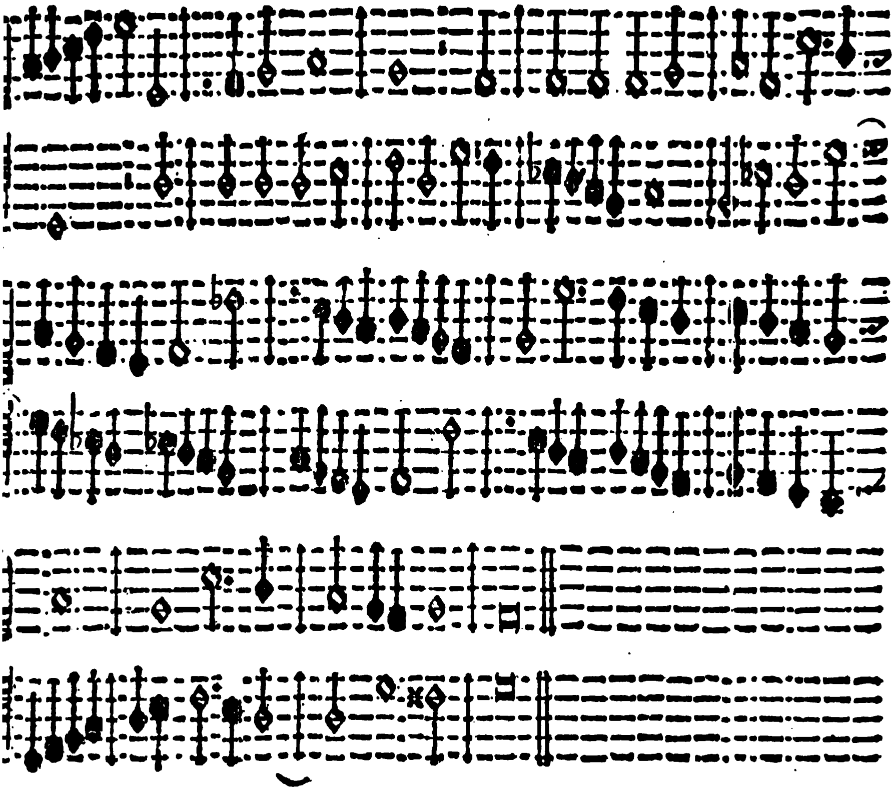
Chi desidera vedere studi particolari sopra Canoni, veda la Messa *O salutaris Hostia* di Pier della Rue, la Messa *de Feria di Feuim*, la Messa *de Beata Virgine*, *& ad Fugam* di Iosquino, la Messa *Veni Sancte Spiritus* di Vulfrano, la Messa *Lumbre* di Brumel, la Messa *Benedicta es Cælorum Regina* di Morales, la Messa *Vltimi miei sospiri* di Roccho Rodio, la Messa *de Beata Virgine* di Costanzo Porta, la Messa *Repleatur os meum* del Palestina, i Magnificat per tutti li Tuoni Ecclesiastici di Lodouico Vittoria, i Canoni di Francesco Soriano, i Duo del Mettallo, la Decimaquarta Opera di Francesco Valentini, il Libro de Canoni à 2. 3. e 4. di Gio. Paolo Cima, la Cartella Musicale d' Adriano Banchieri, l'Organo de Cantori di Gio. Battista Rossi, e per vltimo la terza mia Opera Musicale.

Della Compositione à due, trè, e quattro. *Capitolo Decimoterzo.*

IL Duo (ouero Composizione à due voci) è il più difficile da farsi, perche in esso bisogna osseruare puntualmente i precetti dati di sopra, essendo regola generale, che à quante manco voci le Cōposizioni si fanno, più regole vi vanno.

Adunque nel Duo si schiueranno gli vnisoni, e le ottaue più, che sia possibile, particolarmente in battere: si farà che le parti s'imitino frà di loro, e cantino leggiadramente andando per moto contrario, e congiunto più che si può, fuggendo le false relazioni, e salti irregolari, risoluendo le dissonanze conforme le buone regole altroue insegnate, e le cadenze si faccino all' vnisono con la seconda, ò all' ottaua con la settima, e non mai con la quarta. *Essem-*

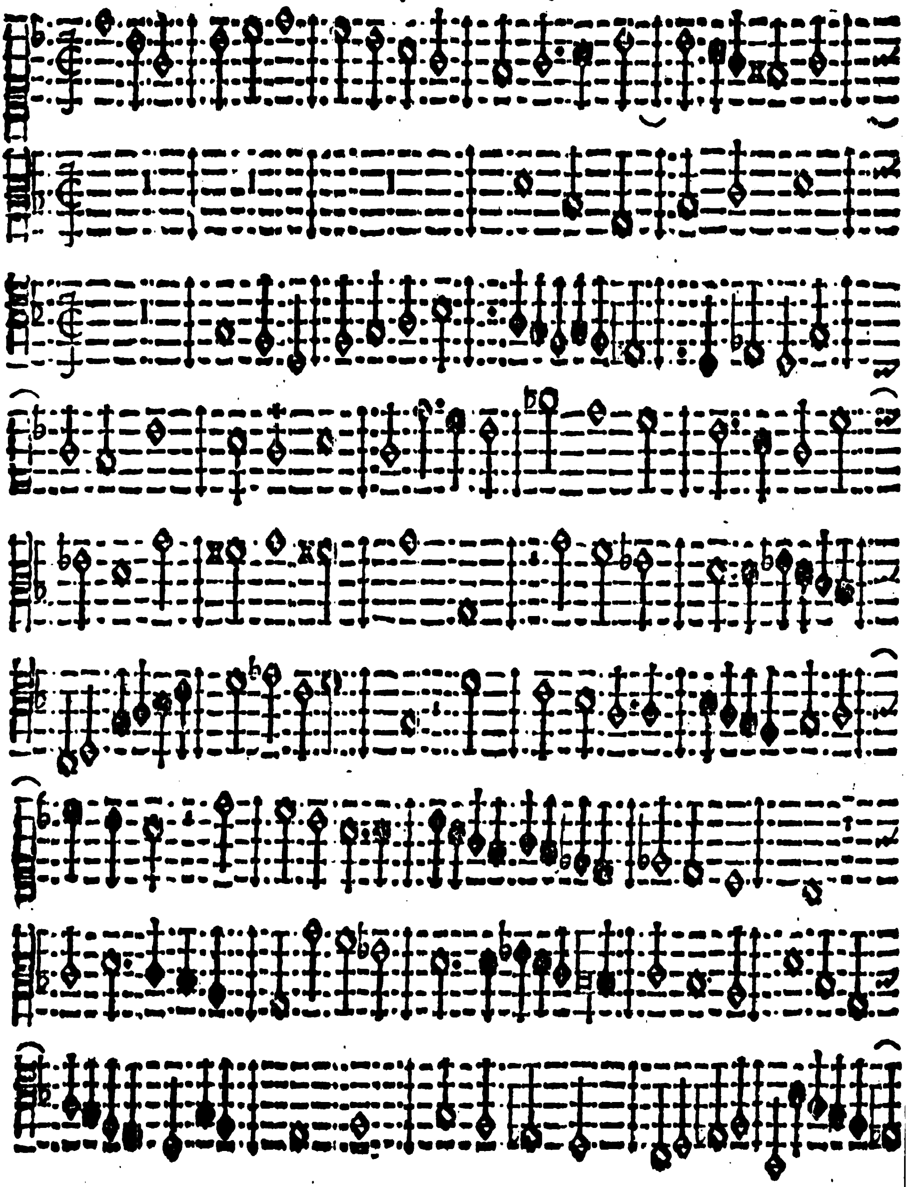
Esempio del Duo.

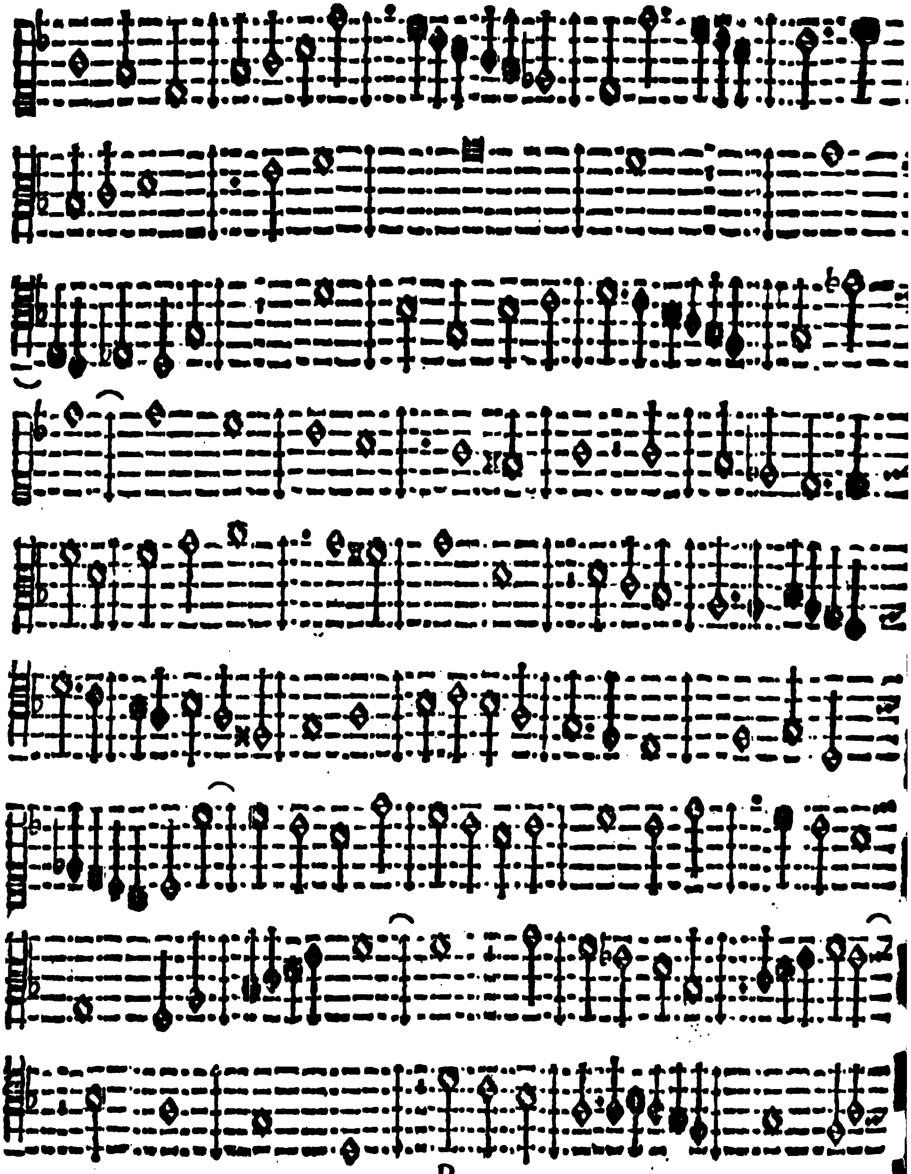


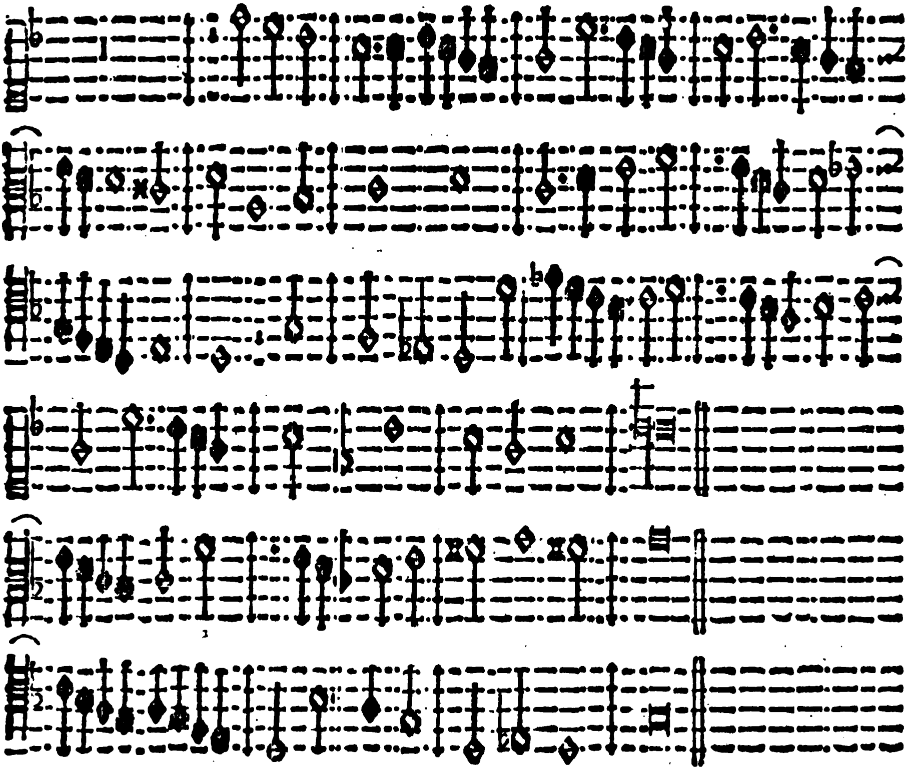
Il Terzo (ouero Composizione à trè voci) deue partecipare discretamente del graue, e dell'acuto, e non sia mai priuo della terza, ò della quinta, & in mancanza di loro della sesta, la quale, se sarà maggiore (al parere del Zarlino nelle sue Ist. Arm. parte terza Capitolo 60) meglio si diuiderà (massime per fuggire il tritono) con la terza maggiore nell'acuto, e la minore con la terza minore nel graue, che altrimente.

Essem-

Esempio del Terzo.



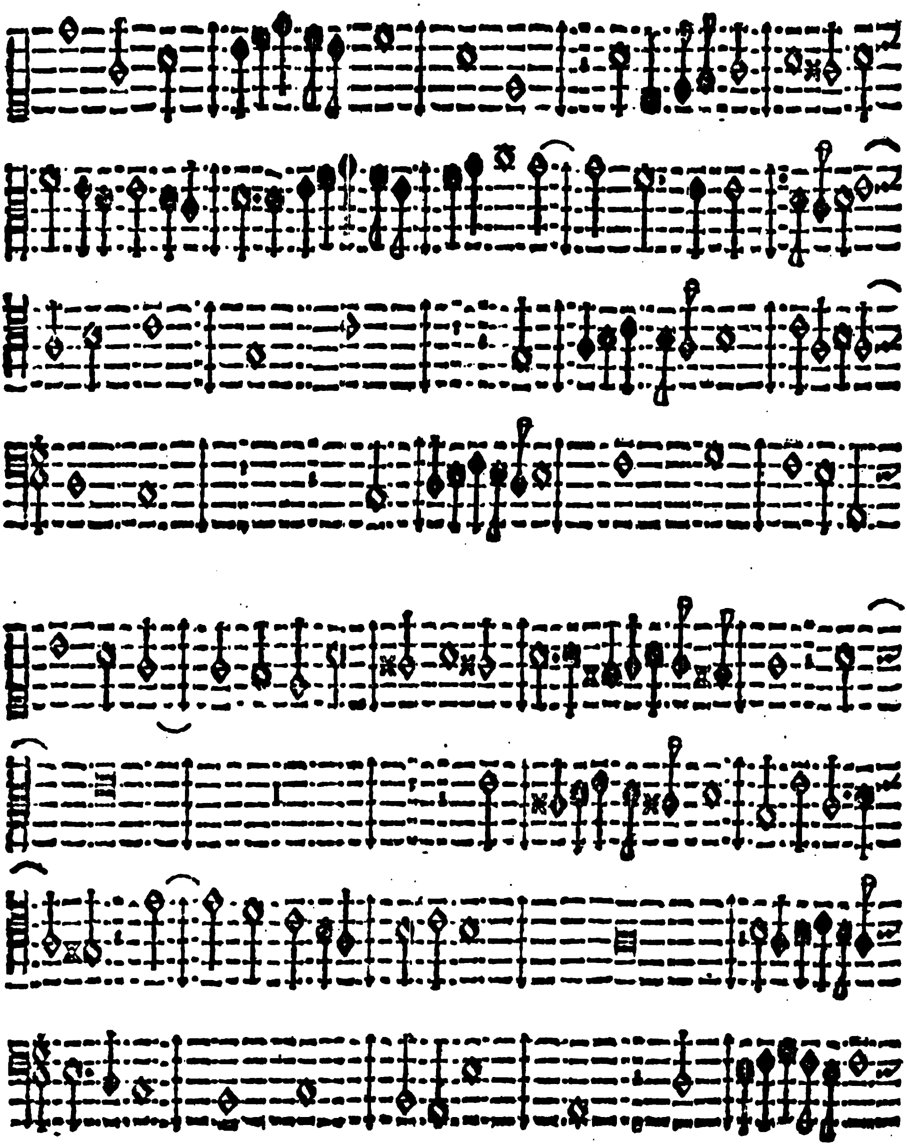


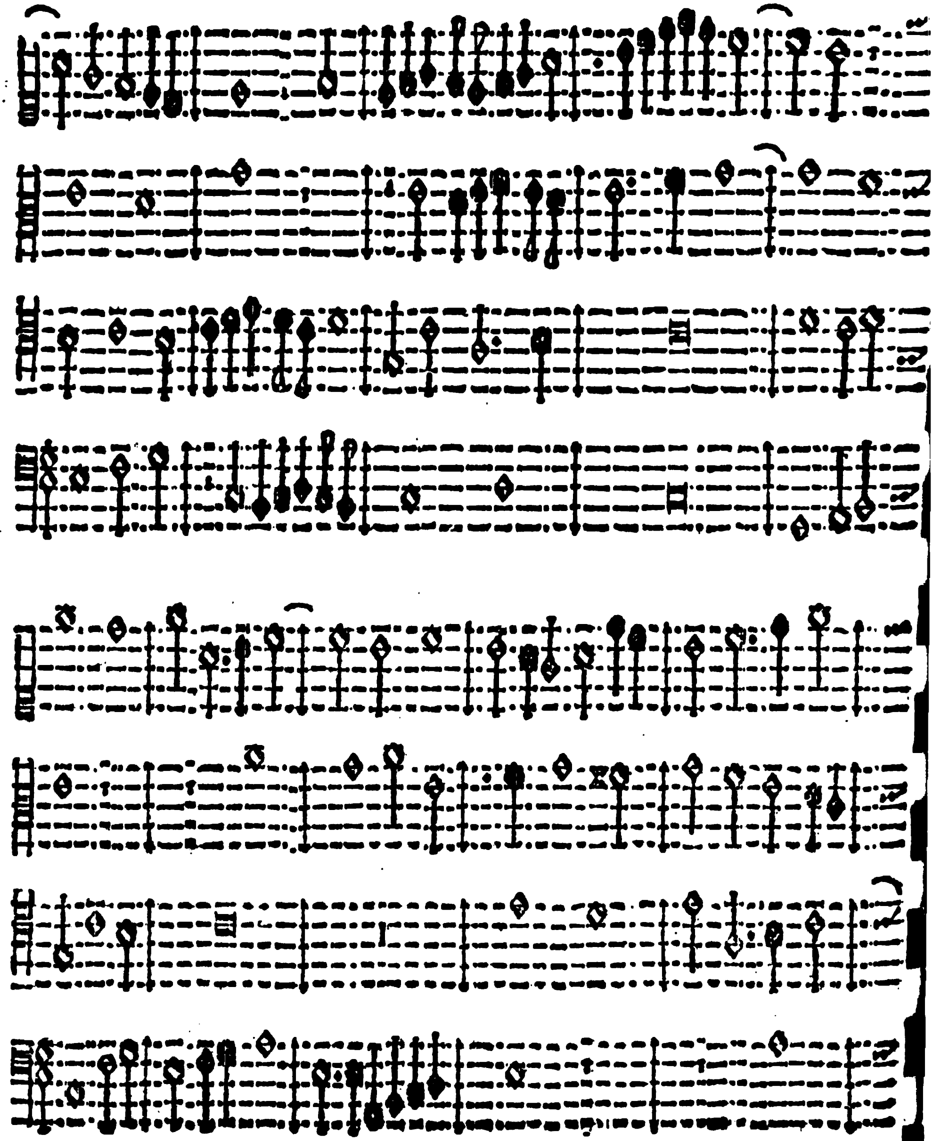


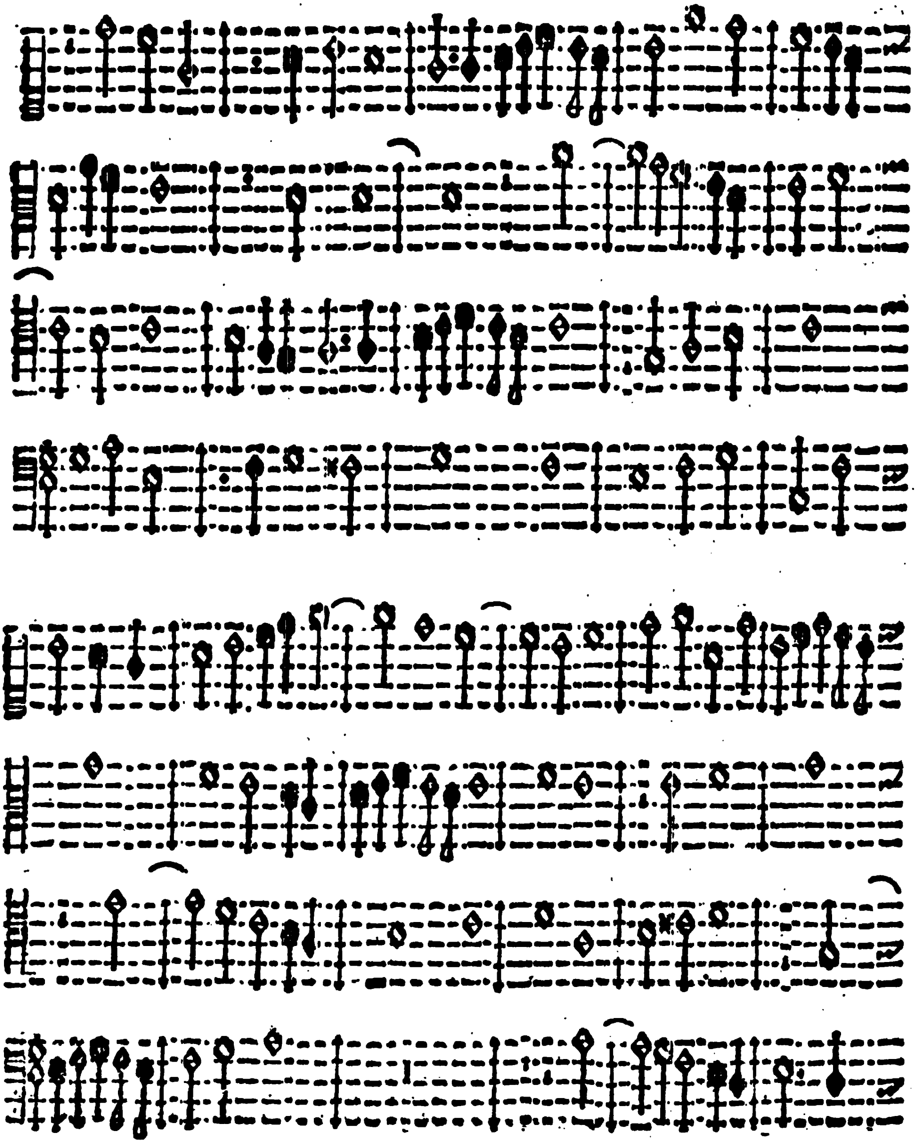
Il Quarto (ouero Composizione à quattro voci) benche non sia soggetto à tante strettezze, quanto è il Duo, e Terzo, con tutto ciò deue osseruare diligentemente il Tuono, e non essere priuo nell' istesso tempo della terza, e della quinta, acciò non resti voto d'armonia, e non potendo alle volte ponerui i detti accordi, vi s'accommoderà la sesta nel miglior modo che si può; con ambe le parti di mezo sarà lecito andare di quarta in quinta, e per il contrario, fuggendo gli vnisoni mal posti, & osseruando nel resto le regole, e precetti dati altroue.

Essem.

Esempio del Quarto.







Non m'eſtendo in dar oſſeruazioni per le Compoſizioni à più di quattro voci, poiche da quanto s'è detto, il nouello Compoſitore facilmente conoſcerà in che maniera debba regolarſi, tanto più, che creſcendo le parti, creſcono le licenze; onde ſe il ſtudioſo Scolaro componerà bene à quattro voci, non haurà difficoltà alcuna nelle Compoſizioni à cinque, ſei, e più voci; ricordando ſolo, che quanto più componerà oſſeruato, tanto migliori ſaranno le Compoſizioni, & eſſo più ſtimato da quelli, che ſanno.

In qual ſorte di Compoſizioni ſia lecito alle volte al Compoſitore ſeruirſi di qualche licenza, & autorità. Capitolo Decimoquarto.

SE bene le buone regole oſſeruate fanno ottimo effetto in ogni Compoſizione; ad ogni modo pare, che in alcune ſi richieda maggiormente la loro oſſeruanza, più che in altre; onde ſarà be-

ne vediamo in qual specie di Canto sia lecito alle volte al Compositore seruirsi di qualche licenza, & autorità.

Si possono le Composizioni diuidere in due sorti, cioè di voci, di suoni: quelle di voci, ò sono Ecclesiastici, ò dicansi sacre, com Salmi, Messe, Motetti, &c., ò sono secolari, ò Profane, (per meglio dire) come Arie, Canzonette, stili recitatiui, Madrigali, &c in oltre le Composizioni Ecclesiastiche possono essere in concerto ò à Capella, dette alla Palestina, per esser stato questo stile frequẽtato da quel grand'huomo di Gio. Piet Luigi Palestina, chiamato degnamente da Agostino Pisa nel suo Trattato della battuta à carte 87, honore della Musica, e Prencipe de' Musici, & à carte 124 afferma, che par causa sua non fù da sommi Pontefici, sbandita dalle Chiese la Musica, come haueuano pensiero di fare, per i molti abusi cagionati da Compositori ignoranti.

Il fine delle Composizioni Ecclesiastiche, siano di voci, ò di suoni, è honorare, e lodare Iddio, e mouere chi ascolta à deuozione, & il fine d'altre Composizioni, è dilettare l'vdito, e ricreare l'animo de gli ascoltanti.

Adunque nelle Composizioni da Chiesa douranno osseruarsi le buone regole, e precetti, per honorare, e lodare Iddio cō ogni miglior modo, particolarmente in quelle à Capella, nelle quali non sarà lecito pigliarsi licenza, & autorita, se non tanta, quanta se ne sono presa il Palestina, Costanzo Porta, Ciprian de Rore, Morales, Adriano Vuilaert, Henrico Isaac, & altri autoreuoli Prattici: nelle cōcertate poi si tolera alle volte qualche cosa, massime se sono à molte voci, come ancora nelle Composizioni profane, Sinfonie, & in alcun'altre fatte per mouer gli affetti.

E' ben vero, che le regole di Musica non sono precetti diuini; mà sono però precetti humani osseruati da buoni Compositori, i

quali

quali se alcuna volta li trasgrediscono, lo fanno con artifizio tale, & in certe occorrenze, che fanno conoscere à gl' Inteligenti non potersi fare altrimente, à differenza d'alcuni, che si fanno lecito ogni cosa, senza distinguere stile da stile, e Composizione da Composizione, non considerando, che gl' Intendenti non misurano il valore delle persone dalle licenze sregolate nelle Cantilene; mà dalla bontà di quelle. Questi tali, che sprezzano le buone regole danno à conoscere, che non l'intendono, mentre si vanno ostinando nella loro falsa opinione, che non si possino formar Canti grati, e vaghi all' vdito con l'osseruanza de buoni precetti: veggano l'opere del Sig. Beneuoli, Graziani, Carissimi, Fabri, Foggia, Abbatini, Virgilio Mazzochi, e d' altri simili Compositori, che restaranno conuinti, poiche in esse si scorge l'artificio, e vaghezza Musicale con le buone regole vniti insieme: in somma conchiudo, che quelli, i quali compongono senza saper render le vere ragioni di ciò che fanno, sono à guisa di Ciechi, che vanno sì, mà non sanno doue si posino il piede, il che basti per hora.

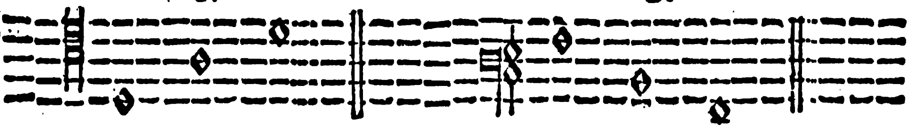
De i Tuoni del Canto figurato. Capitolo Decimoquinto.

IL trattare de i Tuoni, ò Modi è materia assai difficile per la diuersità dell' opinioni, tanto nel numero loro, quanto nel nome, come si può vedere nelle Istit. Arm. del Zarlino parte quarta Capitolo Terzo; mà sia come si voglia, noi solo dimostraremo, che non sono ne più, ne meno di dodici, seguendo il parere dell' istesso Zarlino, huomo, che in questa scienza non hà hauuto chi l'agguagli come afferma l' Artusi nell' Arte sua del Contrapunto; e prima si deue auuertire che, chi non haurà buona cognizione delle specie già mostrate di sopra nel secondo Capitolo, non potrà giungere all' intelligenza perfetta di quanto segue.

Il Tuono adunque altro non è, che vna forma, ouer qualità d'armonia, che ſi troua in ciaſcuna delle ſette ſpecie dell'ottaua, modulata per quella ſpecie di quinta, e quarta, che ſono conueneuoli alla ſua forma: ſi chiama *Tuono* dal verbo *Intuonare*, & è propriamente del Canto fermo, à differenza del figurato, nel quale il Tuono vien chiamato *Modo* dal verbo *Modulare*; onde i modi nel Canto figurato altro non ſono, che diuerſe modulazioni, & armonie.

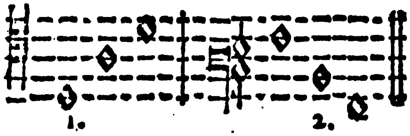
Sei ſono le lettere Muſicali, che formano l'ottaue, dalle quali naſcono i Tuoni, ò modi, cioè D. E. F. G. A. C. laſciandoſi fuori la corda B, per non hauer la quinta, e quarta perfetta naturale: ciaſcheduna delle dette lettere abbraccia due Tuoni, vno detto autentico, e l'altro plagale, la differenza de quali ſi dirà altroue; l'autentico ſi ritroua frà l'ottaua diuiſa, come nel primo modo ſi vede, & il plagale frà l'ottaua diuiſa, come nel ſecondo appare.

1. 2.



La varietà de i ſudetti Tuoni naſce dalle ſpecie della quinta, e della quarta aggiunte inſieme, come ſi dirà. *Aut.* *Plag.*

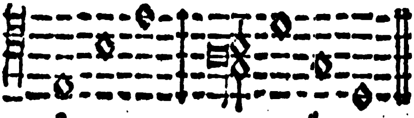
D. D.



1. 2.

Il primo, e ſecondo Tuono ſi formano della prima ſpecie della quinta D, & A, e della prima ſpecie della quarta A, e D.

E. E.

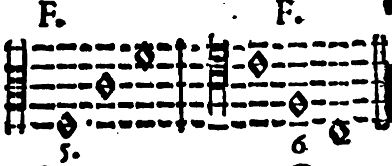


3. 4.

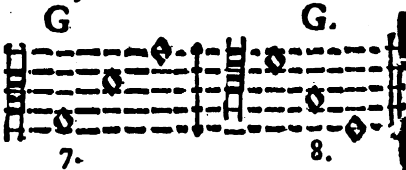
Il terzo, e quarto Tuono ſi formano della ſeconda ſpecie della quinta E, e B, e della ſeconda ſpecie della quarta B, & E.

Il

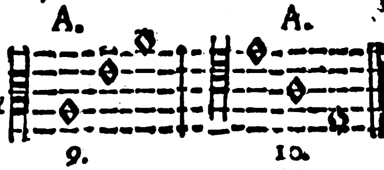
Il quinto, e ſeſto Tuono ſi formano della terza ſpecie della quinta F, e C, e della terza ſpecie della quarta C, & F.



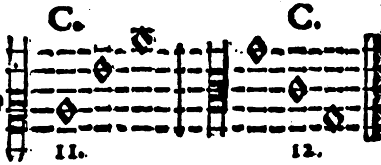
Il ſettimo, & ottauo Tuono ſi formano della quarta ſpecie della quinta G, e D, e della prima ſpecie della quarta D, e G.



Il nono, e decimo Tuono ſi formano della prima ſpecie della quinta A, & E, e della ſeconda ſpecie della quarta E, & A.



L'vndecimo, e duodecimo Tuono ſi formano della quarta ſpecie della quinta C, e G., e della terza ſpecie della quarta G, e C.



E perche non vi ſono altri modi di combinare inſieme diuerſamente la quinta, e la quarta, reſta prouato, che i Tuoni non ſono ne più, ne meno di dodici, come nel Decimonono Capitolo più chiaramente ſi dimoſtrerà.

D'alcune particolarità de i ſudetti Tuoni, e l'eſempio in Duo di ciaſchéduno. Capitolo Decimoſeſto.

ALtra differenza non è trà il Tuono autentico, e ſuo plagale, ſe non che l'autentico aſcende vna quarta ſopra il plagale, e queſto la deſcende ſotto l'autentico: l'autentico hà proprietà di fugar verſo l'acuto, & il plagale verſo il graue: l'autentico (ſecondo

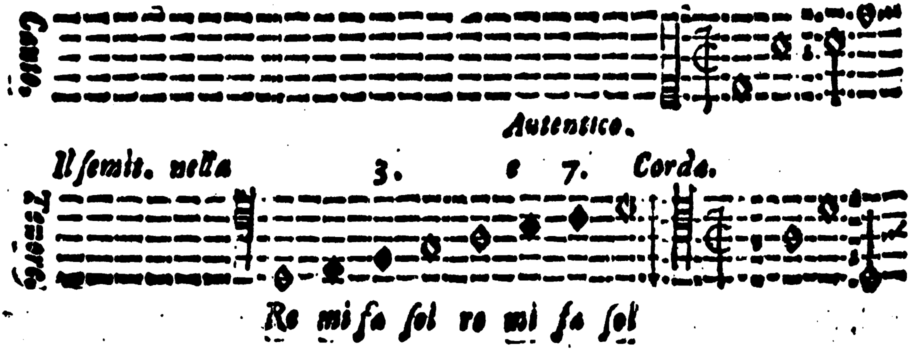
alcuni) è di natura viuace, & il plagale è di natura mesta: tutto ciò non viene però osseruato nello stile concertato, ne vi si può osseruare, per le bizarie, che in esso si ricercano; mà nello stile à Capella si può, e si deue osseruare non solo le sudette particolarità; mà eziãdio quanto hà osseruato Giouanni Nasco, Giachetto Berchem, Ihan Gero, Palestina, & altri simili ottimi Prattici, come altroue s'è detto.

La regola del fugar verso l'acuto nel Tuono autentico, e di fugar verso il graue nel Tuono plagale è arbitraria; mà osseruandola si procederà secondo la natura loro.

Le Cadenze regolari dell'vno, e dell'altro Tuono si fanno nel principio, mezo, e fine della quinta, e nel principio, e fine della quarta, e le irregolari si fanno in qualsiuoglia altre corde.

La Corda finale di ciaschedun Tuono è nella lettera che lo forma; mà accioche meglio s'intenda quanto s'è detto, formaremo quì sotto l'esempio in *Duo* di ciaschedun Tuono nelle sue proprie corde naturali, colle sue cadenze regolari, e le loro corde finali.

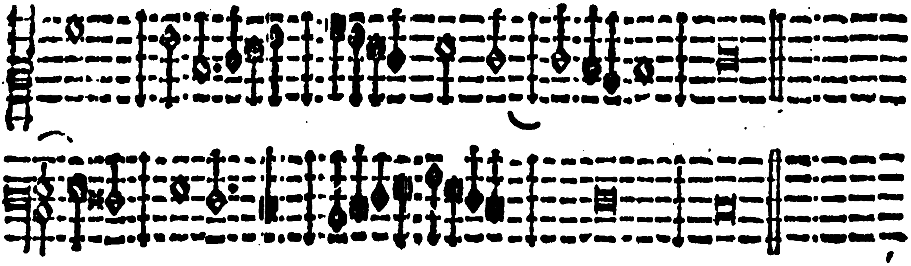
Duo del primo Tuono.



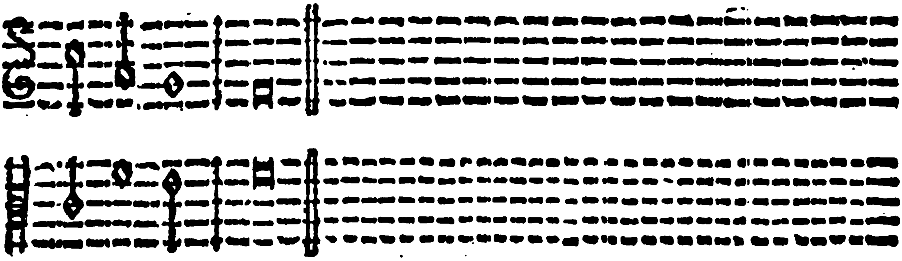
Duo del secondo Tuono.

Duo del terzo Tuono.

Duo del quarto Tuono.

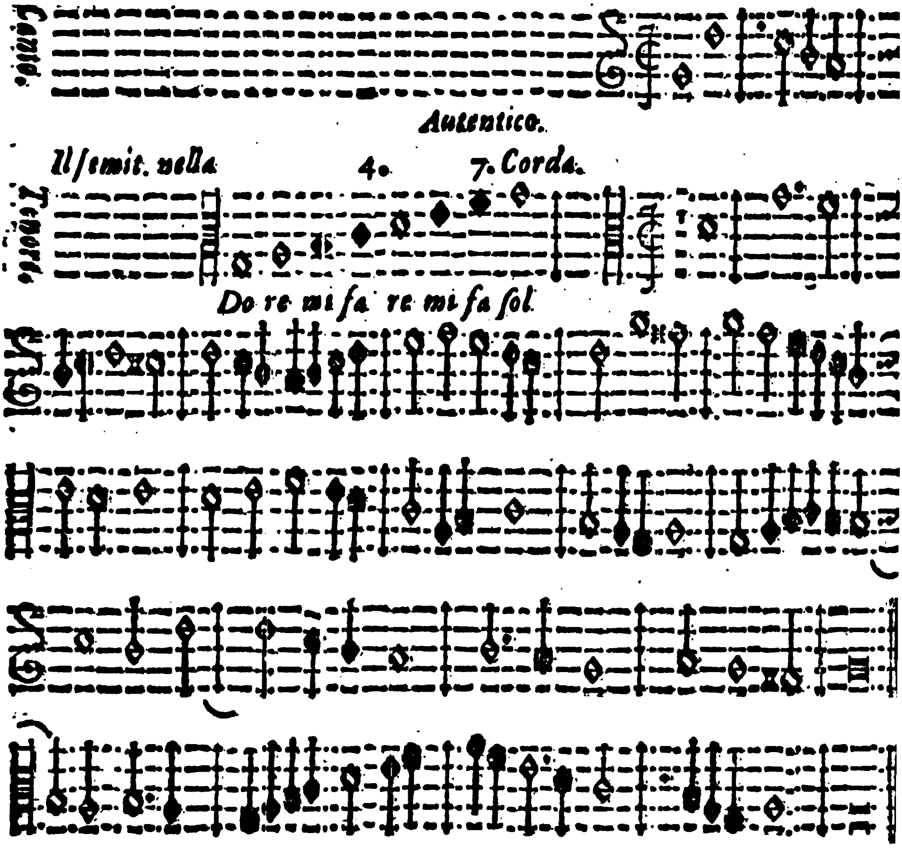


Duo del quinto Tuono.

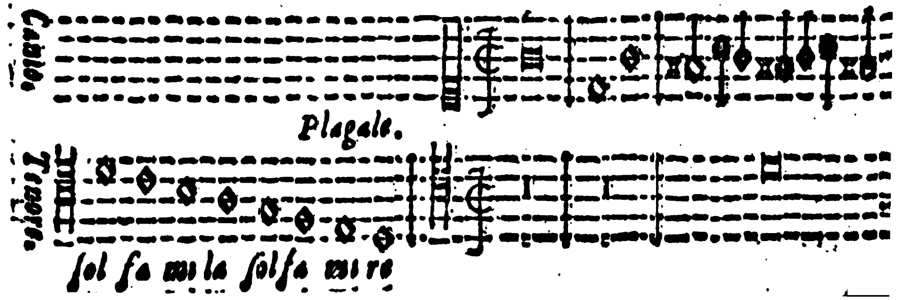


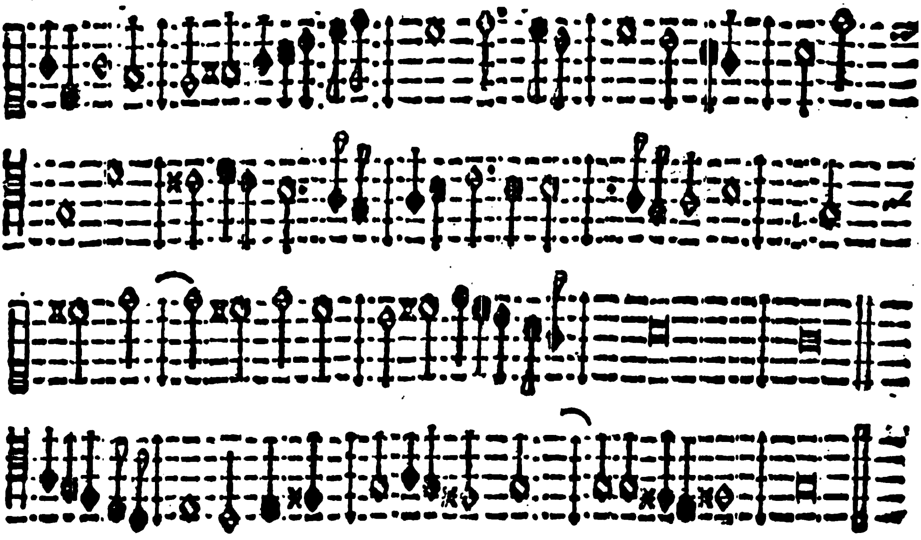
Duo del sesto Tuono.

Duo del settimo Tuono.



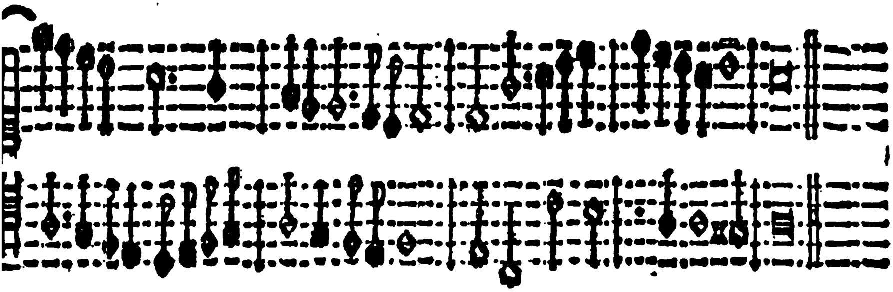
Duo del ottauo Tuono.



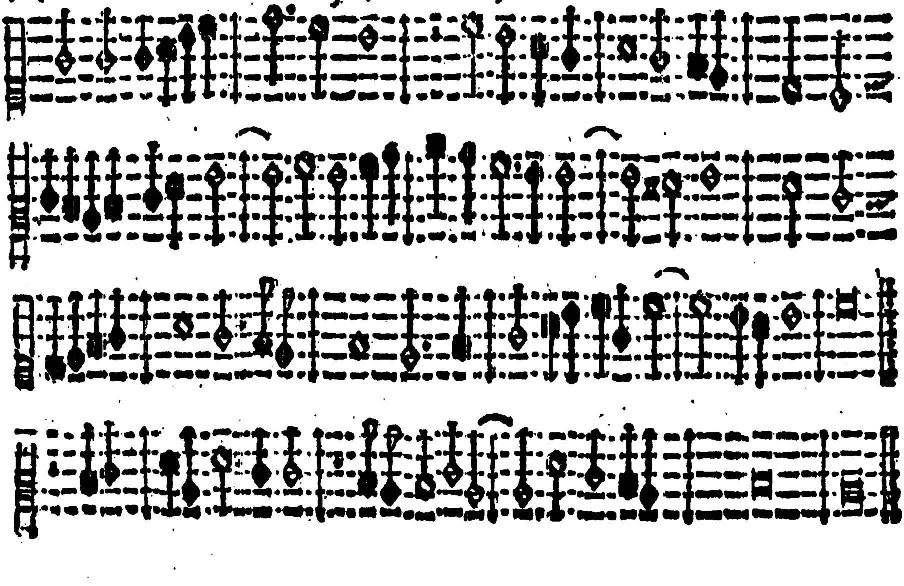


Duo del nono Tuono.

Duo del Decimo Tuono.



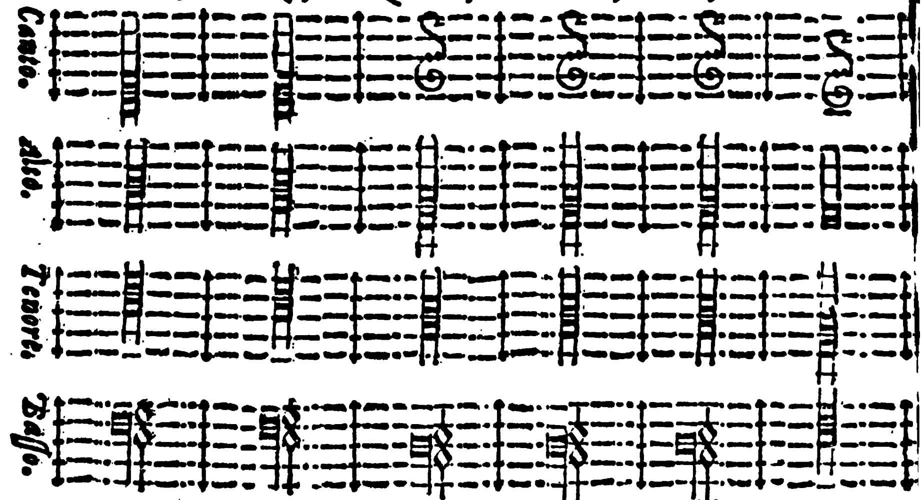
Duo dell' vndecimo Tuono.



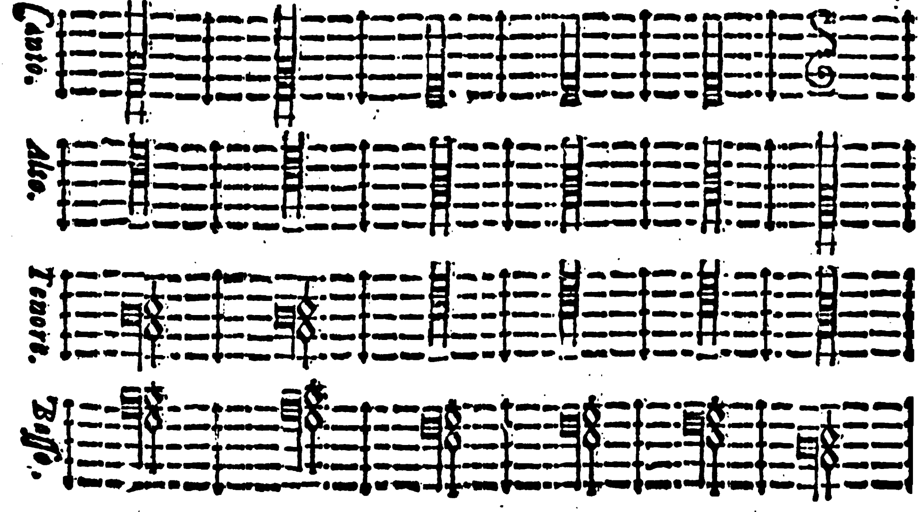
Duo del Duodecimo Tuono.

Il proprio luogo delle Chiaui di tutti li ſudetti Tuoni à quattro, ò à più di quattro voci, Canto, Alto, Tenore, e Baſſo è queſto.

Del Primo, Terzo, Quinto, Settimo, Nono, & vndecimo.

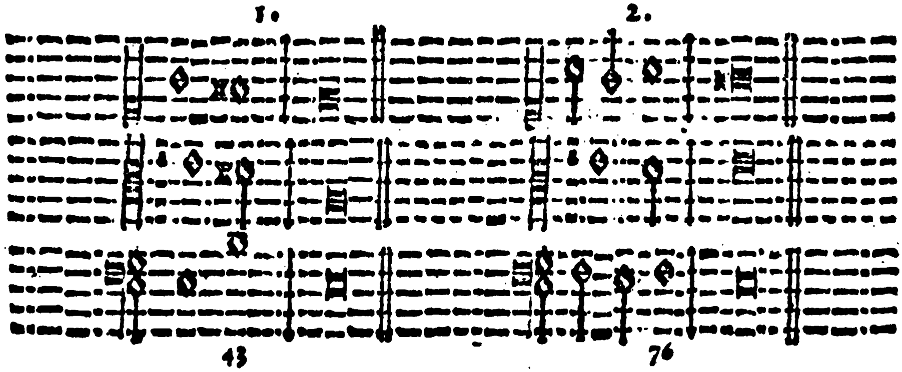


Del Secondo, Quarto, Seſto, Ottauo, Decimo, e Duodecimo.



Notisi, che non si può far cadenza regolare di quarta, e terza (particolarmente nello stile à Capella] se non in quelle corde, dopo le quali immediatamente verso l'acuto segue l'interuallo d'vn tuono naturale, come quì: che facendola in questa corda E, *nel*

terzo, quarto, nono, decimo, vndecimo, e duodecimo Tuono nelle sue corde naturali, sarà irregolare, poiche è cadenza *del primo, secondo, settimo, & ottauo Tuono* trasportati vn tuono più alto, la quale non è regolare d'alcuno de i sudetti Tuoni, *terzo, quarto, nono, decimo, vndecimo, e duodecimo*; mà volendo, che sia regolare, si deue fare nel secondo modo à più di due voci, & in quest'altra corda B, *nel terzo, quarto, settimo, & ottauo Tuono* nelle sue corde naturali,



si deue fare nell'istessa maniera per essere corda regolare di ciaschedun di loro, e la cadenza finale del terzo, e quarto Tuono à più di due voci si deue fare in vno di questi modi.

In oltre si deue auuertire, che il procedere regolatamente per le corde di qualsiuoglia Tuono consiste nel modular le fughe per le specie della quinta, e della quarta di quel Tuono, nel quale si vuol fare la Composizione, tanto nel graue, quanto nell'acuto, e nelle cadenze regolari del medemo Tuono.

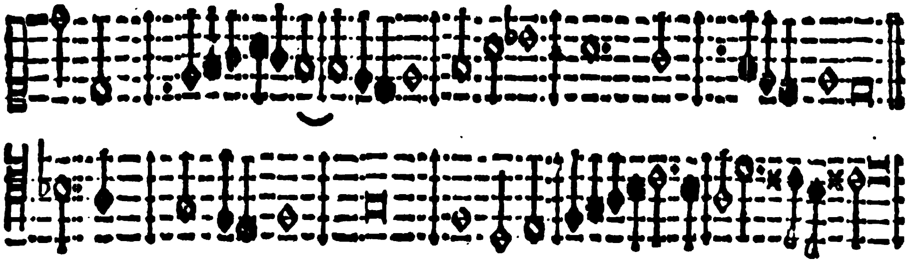
Quali de sopradetti Tuoni vengano ordinariamente pratticati da Compositori. Capitolo Decimosettimo.

I Tuoni ordinariamente pratticati da Cõpositori sono sette, cioè il primo nelle sue proprie corde naturali, il secondo alla quarta sopra, il nono alla quinta sotto, il decimo nelle sue proprie corde natu-

naturali, l'vndecimo all'ottaua sotto, il duodecimo alla quint to, e l'ottauo nelle sue Proprie corde naturali.

Il nono Tuono serue in luogo del settimo: il decimo in l del terzo, e del quarto, eccettuato qualche volta la cadenza fi che si serue di quella del quarto: l'vndecimo serue in luog quinto, & il duodecimo in luogo del sesto. Mà perche in ta materia giouano assai più gli esempi per intelligenza, che ro'e, poneremo quì sotto vn *Duo* per ciaschedun Tuono sop to, nelle corde accennate, e ci seruiremo delli sopra posti per gior esplicazione.

Duo del primo Tuono nelle sue proprie corde naturali.

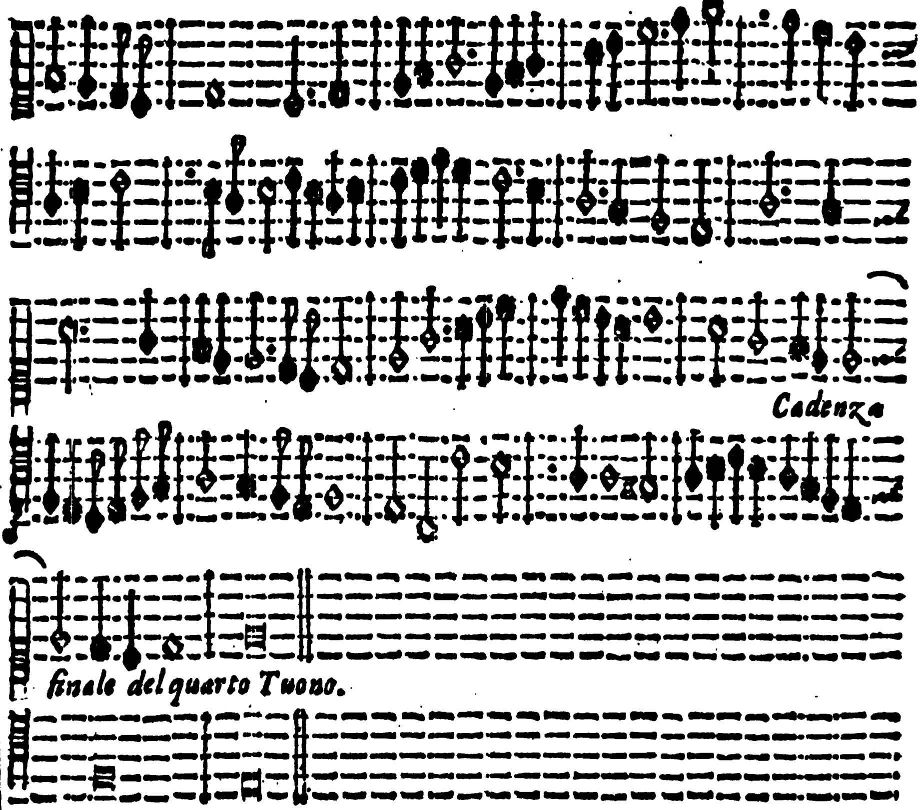


Duo del secondo Tuono trasportato una quarta sopra.

Duo

Duo del Decimo Tuono nelle sue proprie Corde naturali, che serue in luogo del terzo.

Duo del Decimo Tuono nelle sue proprie corde naturali, che serue in luogo del quarto.

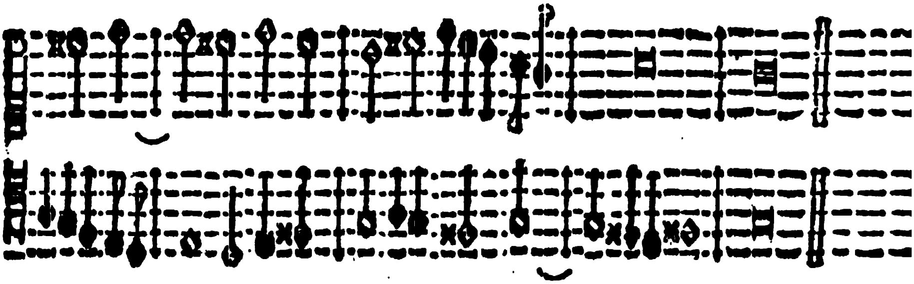


Duo dell' Vndecimo Tuono trasportato vna ottaua sotto, che serue in luogo del quinto.

Duo del Duodecimo Tuono trasportato vna quinta sotto, che serue in luogo del sesto.

Duo del Nono Tuono trasportato vna quinta sotto, che serue in luogo del settimo.

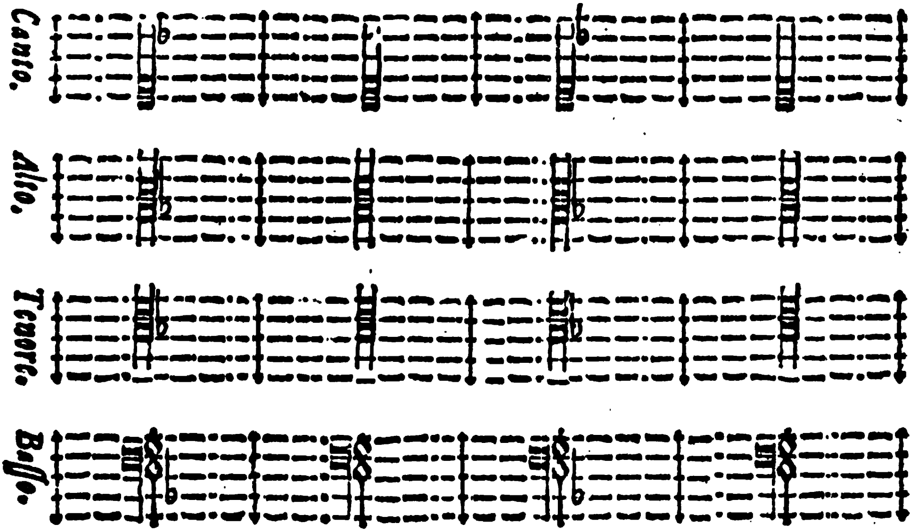
Duo dell' Ottauo Tuono nelle sue proprie corde naturali.



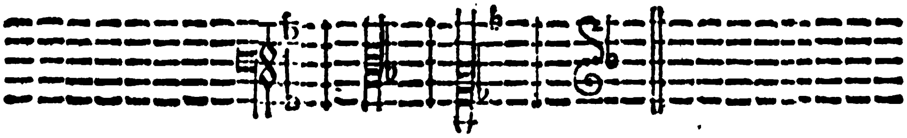
Il proprio luogo delle Chiaui de i sudetti sette Tuoni à quattro, ò à più di quattro voci, cioè Canto, Alto, Tenore e Basso è questo.

Del *Quinto.* *Decimo.* *Vndecimo.* *Nono*

Del secondo. Decimo. Duodecimo. dell' Ottauo.

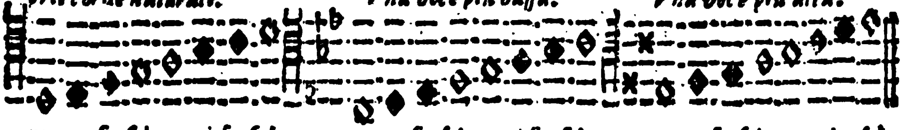


Vsano i Prattici di trasportare anche alle volte il primo Tuono vna quarta sopra, trasportando ancora le Chiaui, come quì,



& in oltre per rendere il Canto più allegro, ò più mesto li trasportano tutti ordinariamente vna voce più alta, ò più bassa per mezo di questi segni b ✕, come quì sotto si vede, senza variar luogo alle Chiaui, le quali non si trasportano, se non quando si trasporta il Tuono alla quarta, ò alla quinta, ò all' ottaua sopra, ò sotto.

Primo Tuono nelle sue proprie corde naturali. *Vna voce più bassa.* *Vna voce più alta.*



re mi fa sol re mi fa sol *re mi fa sol re mi fa sol* *re mi fa sol re mi fa sol*

Si deue auuertire, che nel far le sudette, & altre trasportazioni, i semituoni si ritrouino nelli suoi proprij luoghi, per non variare le specie delle quinte, e quarte, delle quali sono formati.

Se il b molle, & il ✱ habbiano forza di variare il Tuono, e per qual causa non viene pratticato il terzo, quarto, quinto, sesto, e settimo Tuono. Capitolo Decim'ottauo.

OGni Tuono, ò Modo è formato di cinque Tuoni di grado, e duoi semituoni naturali, cioè d'vn' ottaua, che trà di lei non si ritroua alcuno di questi segni b ✱, se non alle volte per accidente trà la Composizione, e questo non fà, che il Tuono sia variato, purche le cadenze regolari si faccino nel modo accennato di sopra nel Capitolo Decimosesto; mà se si variarãno le dette cadenze, ò se si collocarà vno de i sudetti segni nel principio della Cantilena subito dopo la Chiaue, come di sopra habbiamo veduto, ouero trà la Composizione in tutti li suoi proprij luoghi (eccetuando qualche volta per accidente) cioè il b molle nella corda B, & il ✱ Diesis nella corda F, ò C, il Tuono sarà sempre fuori delle sue corde naturali, lontano da loro, secondo i luoghi, che occuparà il semituono, come nel seguente Capitolo si potrà comprendere.

Il terzo, e quarto Tuono non vengano vsati, perche à più di due, ò trè voci non sono bene pratticabili, per mancanza della quinta perfetta nella cadenza di questa corda B regolare de i detti Tuoni: Il quinto, e sesto non si pratticano, perche sono troppo aspri, per la relazione del Tritono, che si ritroua trà la loro corda finale F, e questa B, e per vltimo il settimo vien tralasciato, per essere quasi vniforme all' ottauo, non essendoui altra differenza, che la sopra descritta nell'accennato Decimosesto Capitolo; però se alcuno desi-

dera vedere Composizioni fatte sotto li sudetti Tuoni, oltre li Duc che nel sudetto Capitolo habbiamo veduto, veda, trà molt' altre il Madrigale *tutto il dì piango*, del terzo Tuono di Cipriano Rore: Madrigale *Rompi dell' empio cor il duro scoglio*, del quarto Tuono, c Adriano Vuilaert: il quarto libro delle Canzoni del Frescobaldi *Canzon quinta detta la Bellerofonte*, la quale è del quinto Tuono: il Motetto, *Ecce Maria genuit nobis Saluatorem*, del sesto Tuono, di Gic Motone, e per fine veda il Madrigale *O voi troppo felici*, del settim Tuono, del Principe di Venosa, che restarà satisfatto.

Che i Tuoni del Canto figurato sono dodici, e non solamente otto, come di cono alcuni. Capitolo Decimonono.

MOlti scrittori hanno detto, che i Tuoni del Canto figurat ascendono solamente fino al numero ottauo, & hanno fõ dato le sue ragioni nel Canto fermo, dicendo che non essendo pi d'otto i Tuoni del Canto fermo, più d'otto ancora non sono que li del Canto figurato: che li vltimi quattro, cioè il Nono, Decimo Vndecimo, e Duodeci no sono stati cauati dalli sudetti primi otte che altro non sono, che alcuni de i sudetti otto trasportati in alt corde, e che perciò non hanno altro di diuerso, che il luogo, il ch quanto sia falso (se bene da ciò, che fin hora s'è ragionato intorn li sudetti Tuoni si può comprendere) quì sotto si dimostrerà.

Già habbiamo veduto, che sette sono le ottaue diuerse, che ne la Mano musicale si ritrouano, e sono diuerse, perche ciaschedun di loro hà il semituono, hora in vna, & hora in due corde diuers dall'altre: delle sudette sette ottaue sei sono habili alla formazion de i Tuoni, lasciandosi fuori la corda B, per non hauere la quinta

e quarta

e quarta perfetta natulare, come altroue s'è detto: ciascuna delle dette sei ottaue forma vn Tuono autentico, che sono sei, secondo il numero delle sopradette sei ottaue, come veduto habbiamo, e sono del tutto diferenti per la diuersità de i luoghi, che occupa il semituono, e che di ciò sia il vero eccone la proua.

Se nell'esempio quì sottoposto del primo Tuono nelle sue pro-

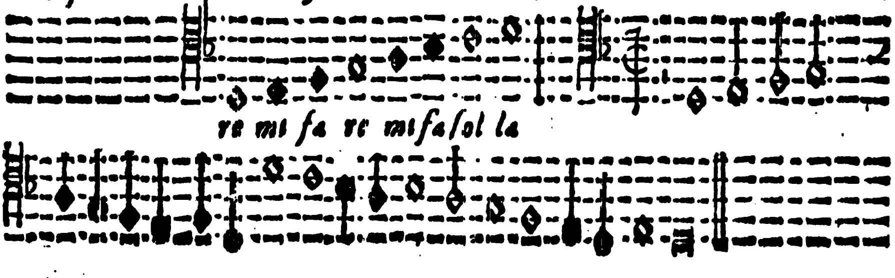
Esempio del primo Tuono nelle sue proprie corde naturali.

Il semit. nella 3. e 7. Corda.

prie corde naturali voremo variar luogo al semituono posto nella settima corda, e collocarlo nella sesta, non sarà più del primo; mà del nono trasportato alla quinta sotto, hauendo questo la sua forma dall'ottaua, c'hà il semituono naturale nella terza, e sesta corda.

Del nono Tuono vna quinta più basso.

Il semit nella 3. e 6 Corda.



Se vorremo variar luogo solamente al semituono posto nella terza corda, e collocarlo nella quarta, non sarà più del primo, mà del settimo trasportato vna quarta sotto, hauendo questo la sua forma dall'ottaua, che hà il semituono naturale nella quarta, e settima corda.

Del settimo Tuono vna quarta più basso.

Se vorremo variar luogo al detto semituono posto in tutte due le corde terza, e settima, e collocarlo nella quarta, & ottaua, non v'è dubio alcuno, che la Cantilena non sarà più del primo Tuono, mà dell' vndecimo vn tuono più alto, essendo questo formato dall ottaua, che hà il semituono naturale nella quarta, & ottaua corda

Dell' Vndecimo Tuono vn Tuono più alto.

Non solo le sudette, & altre variazioni del semituono si possono

far-

fare nel primo Tuono; mà eziandio in qualsiuoglia altro, come per maggior esplicazione lo dimostraremo nel sotto posto esempio del settimo Tuono nelle sue proprie corde naturali, nel quale se vorre-

Esempio del settimo Tuono nelle sue proprie corde naturali.

mo variar luogo al semituono posto nella quarta corda, è collocarlo nella terza, non sarà più del settimo; mà del primo trasportato vna quarta sopra, hauendo questo la sua forma dall' ottaua, che hà il semituono naturale nella terza, e settima corda.

Del primo Tuono vna quarta più alto.

Se vorremo variar luogo solamente al semituono posto nella settima corda, e collocarlo nell' ottaua, non sarà più la Cantilena del settimo Tuono; mà dell' vndecimo trasportato vna quarta sotto,

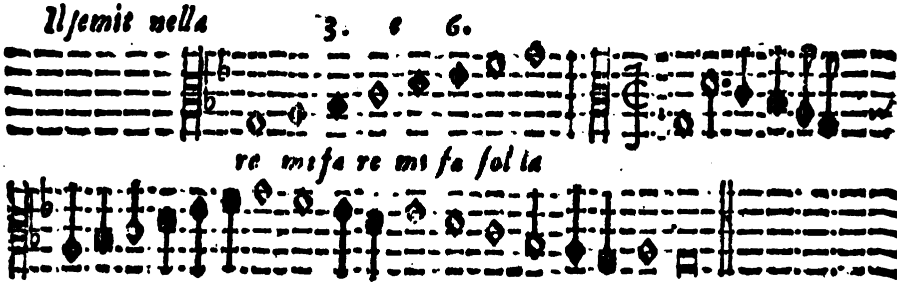
essendo

essendo questo formato dall' ottaua, che hà il semituono naturale nella quarta, & ottaua corda.

Dell' Vndecimo Tuono vna quarta più basso.

Se vorremo variar il predetto semituono posto in tutte due le corde quarta, e settima, e collocarlo nella terza, e sesta, non sarà più del settimo Tuono; mà del nono vn tuono più basso, hauendo questo la sua forma dall' ottaua, che hà il semituono naturale nella terza, e sesta corda.

Del Nono Tuono vn tuono più basso.



In oltre si può variare il detto semituono in molt' altre maniere, che per breuità tralascio, credendomi, che le sopradette siano bastanti per far conoscere, che variandosi l'accennato semituono in

vno

vno, ò due luoghi hà forza di variare tutta la Composizione co mutarla di vn Tuono in vn' altro, e farne sentire differente armonia

Se dunque il semituono hà forza di mutare vn Tuono in vn' altro quando si varia in vno, ò due luoghi, come di sopra s'è dimostrato, certa cosa è, che tutti sei li Tuoni autentici già accennati sono differenti, perche ciascun di loro è formato da ottaua, che ha il detto semituono naturale in vno, ò due luoghi diuersi dall'altre, come habbiamo veduto, e se ciascun Tuono autentico hà il suo cõpagno detto Tuono plagale, constituitoli dall'Inuentor della Mano Musicale, come narra Giuseppe Stella nel suo Trattato di Canto fermo libro primo Capitolo Decimosettimo, resta prouato (come s'è detto altroue) che nel Canto figurato vi sono li già dimostrati dodici Tuoni, il che si conferma ancora con l'autorità del Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche, Tigrino nel Compendio del Cõtrapunto, Freggi nel suo Pedagogo, Glareano nella sua Musica, Salines nel quarto libro d' vna sua Opera latina, Zaccone nella Prattica di Musica, Picerli nel Specchio di Musica, Diruta nel Transiluano, Banchieri nella Cartella del Canto figurato, Criuellati nelli suoi Discorsi Musicali, Gratioso Vberti nel contrasto Musico, Galilei nel Dialogo di Musica, Artusi nell' Arte del Contrapunto, e nelle Imperfezioni della Musica Moderna, Pietro Ponzio nel suo Ragionamento di Musica, e di molt'altri, che per breuità tralascio.

Modo di conoscere di che Tuono sia qualsiuoglia Cantilena Musicale. Capitolo Vigesimo.

PEr conoscere di che Tuono sia qualsiuoglia Cantilena Musicale ben regolata, fà di bisogno il tenersi bene à memoria (oltre quello che fin hora s'è detto intorno li Tuoni) che non essendo

poſto nel principio della Compoſizione ſubito dopo la Chiaue alcuno di queſti ſegni b✱, il Tuono ſarà ſempre nelle ſue proprie corde naturali, ò traſportato all' ottaua ſotto, come l' vndecimo, ò all' ottaua ſopra, come alle volte il ſecondo: in oltre, ch' eſſendo poſto nel principio della Cantilena vn b molle nella conformità sopradetta nella corda B, il Tuono ſarà traſportato alla quarta ſopra, come il Primo, il Secondo, il Terzo, il Quarto, il Seſto, l' Ottauo, & il Decimo, ò alla quinta ſotto, come il ſettimo, il nono, l' vndecimo, & il duodecimo: di più, che eſſendoui due b molli, vno nella detta corda B, e l' altro nella corda E, il Tuono ſarà traſportato vn tuono più baſſo: ch' eſſendoui trè b molli, vno nella corda B, vn' altro nella corda E, e l' altro nella corda A, il Tuono ſarà traſportato vna terza minore verſo l' acuto: ch' eſſendo poſto vn ✱ Dieſis nel principio della Compoſizione nella corda F, il Tuono ſarà traſportato vna quarta ſotto, come il quinto, il ſettimo, il nono, l' vndecimo, & il duodecimo, ò alla quinta ſopra, come il ſecondo, il quarto, il ſeſto, l' ottauo, & altri: eſſendoui due ✱ Dieſis, vno nella detta corda F, e l' altro nella corda C, il Tuono ſarà traſportato vn tuono più alto: che eſſendoui trè ✱ Dieſis, vno nella corda F, vn' altro nella corda C, e l' altro nella corda G, il Tuono ſarà traſportato vna terza minore verſo il graue.

Alle volte però la detta regola viene variata, come nel primo Tuono vn tuono più alto con l' interuento d' vn ſolo Dieſis nel principio della Cantilena nella corda F: nell' ottauo vna terza minore più baſſo con l' interuento ſolo di due Dieſis, vno nella corda F, e l' altro nella corda C: nell' vndecimo vn tuono più baſſo con l' interuento d' vn ſolo B molle nella corda B: nel duodecimo vna terza minore più alto con l' interuento ſolo di due B molli, vno nella corda B, e l' altro nella corda E, & in altri, mà i detti ſegni ſi ritrouano

poi

poi collocati trà la Composizione nelle corde, oue douerebbero essere posti nel principio; per il che si deue ancora riguardare alle cadenze regolari, mediante le quali non si potrà errare.

In oltre vi sono altre trasportazioni, le quali tralascio spiegarle, sì per essere poco pratticate, come per chi bene intenderà le di sopra accennate, giungerà alla perfetta cognizione di qualsiuoglia altre.

Non per altro hò detto di sopra *Cantilena Musicale ben regolata*, se non perche se ne ritrouano alcune sregolate, cioè con le fughe, che non procedono per le proprie corde di quel Tuono, sopra del quale s'è supposto il Compositore di far la Composizione: trasportando il Tuono, senza l'interuento d'alcuno di questi segni b ✱ nel principio della Cantilena: vsando cadenze irregolari in luogo delle regolari: facendo il principio d'vn Tuono, il mezo d'vn'altro, & il fine fuori d'ogni Tuono, & altre simili strauaganze, per le quali non si può dire precisamente di che Tuono siano le dette Cantilene.

E' ben vero, che ogni Composizione à quattro voci, Canto, Alto, Tenore, e Basso, è composta di due Tuoni, cioè dell'autentico, e suo plagale, ò del plagale, e suo autentico in questo modo: se il Tenore procede per le corde dell'autentico, il Basso procede per quelle del plagale: se il Tenore procede per le corde del plagale, il Basso procede per quelle dell'autentico, & il Canto corrisponde al Tenore, e l'Alto corrisponde al Basso, come si può comprendere di sopra nel Decimo Capitolo nell'esempio del fugar à quattro, tanto per il Tuono autentico, quanto per il plagale; mà la detta Cõposizione viene però chiamata d'vn solo Tuono, cioè di quello, per il quale procede il Tenore: che essendo il detto Tenore addimãdato parte naturale, perche quasi tutte le voci (dalle puerili in poi) conuengono in detta parte, li Musici gli hanno assegnato la propria, vera, e real dimostrazione di qualsiuoglia Tuono, e perciò quando

la Cantilena non descende vna quarta sotto la propria corda finale di qualsiuoglia Tuono nel detto Tenore, il Tuono sarà autentico, e quando descenderà vna quarta sotto l'accennata propria corda finale, il Tuono sarà plagale, come habbiamo veduto di sopra nel Decimo sesto Capitolo, e ciò basti circa i Tuoni del Canto figurato.

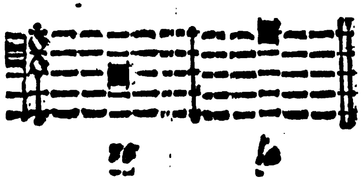
De i Tuoni del Canto fermo. Capitolo Vigesimoprimo.

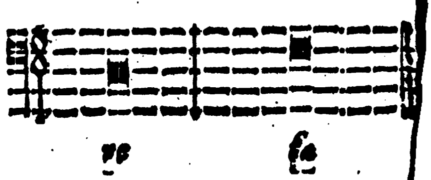
Essendosi trattato de i Tuoni del Canto figurato non sarà fuori di proposito il ragionare anche qualche poco intorno à quelli del Canto fermo, poiche (al parere di Pietro Aron nel suo Toscanello) è necessaria la loro cognizione al Compositore di Musica per poterui comporre sopra i Salmi.

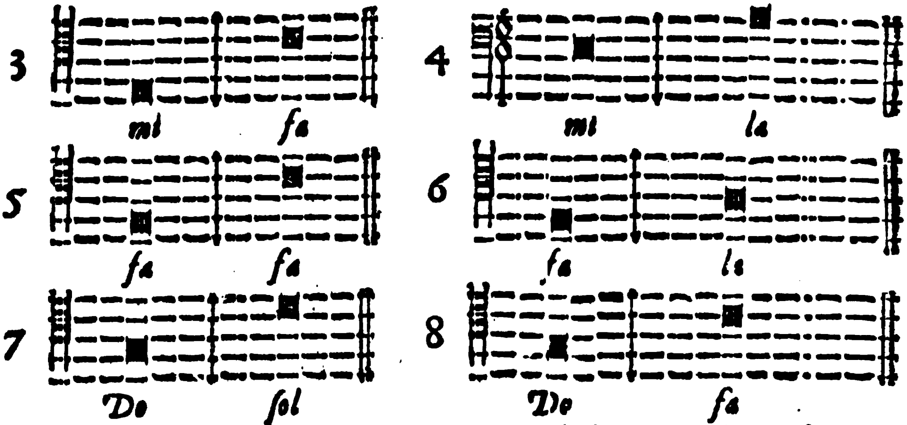
I Tuoni pratticati nel Canto fermo sono otto, come dimostra il Dionigi, il Pelatis nelle loro Introduzioni di questo, & Aguino Bresciano nel suo Illuminato, & altri, e si formano da queste quattro lettere D. E. F. G. nell'istessa maniera, che sono formati li primi otto del Canto figurato.

Si conoscono i Tuoni Ecclesiastici dall' vltima nota dell' Antifona, e dalla prima del finale doue sono queste lettere E V O V A E, che vogliono dire *saeculorum Amen*.

Tuoni Autentici. *Tuoni Plagali.*

1 

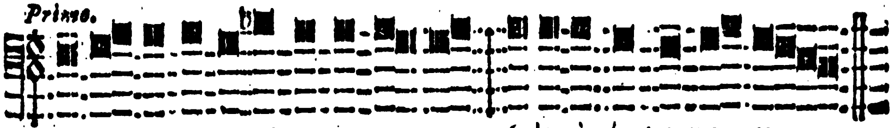
2 



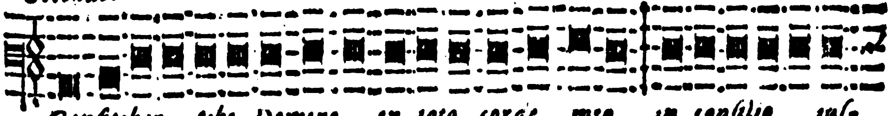
La prima nota di ciaſchedun Tuono è l' vltima dell' Antifona, e la ſeconda è la prima del *ſæculorum Amen.* E perche con più facilità ſi poſſa conoſcere di che Tuono ſia vna Cantilena, sì del Canto fermo, come del figurato, ſi dà queſta regola generale, cioè, che ſi conſideri le ſpecie delle quinte, e delle quarte, poiche da queſte s'hà la vera cognizione di qualſiuoglia Tuono, che mentre non ſi variano le ſudette ſpecie, non può variarſi il Tuono, come di ſopra nel Decimonono Capitolo habbiamo veduto.

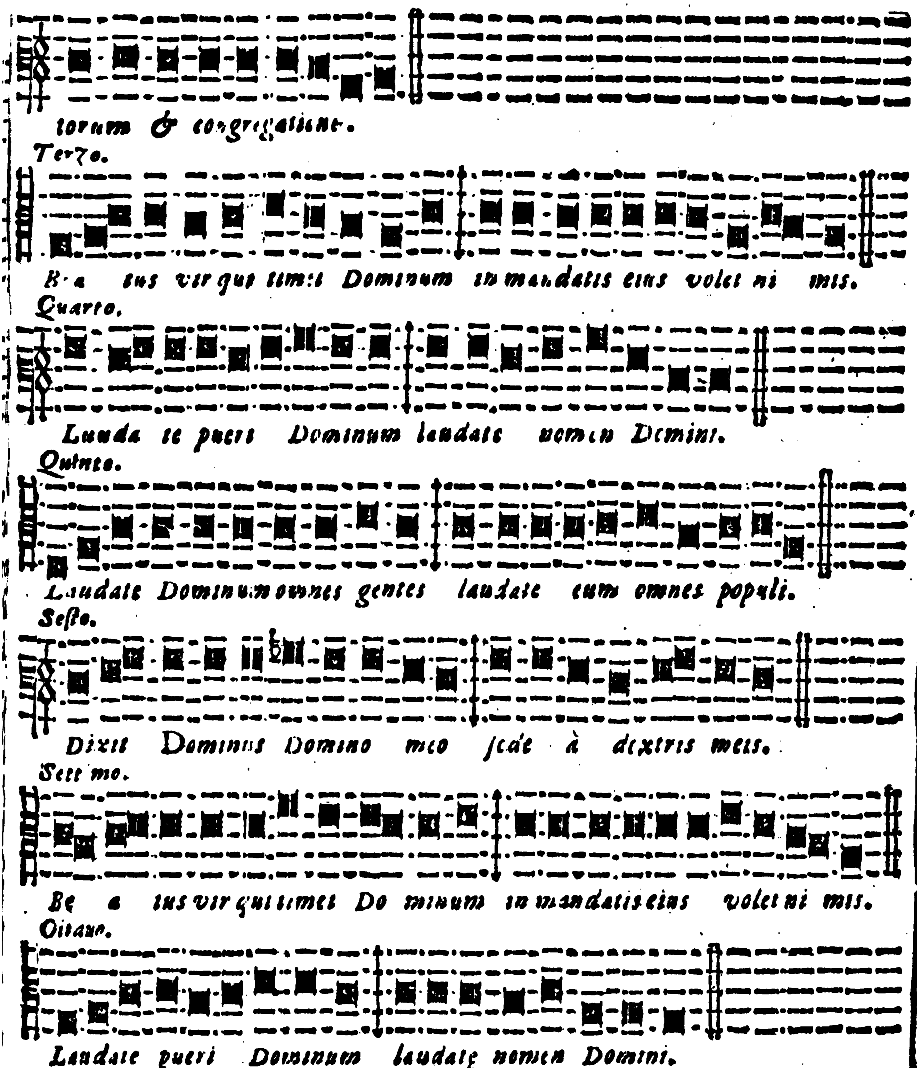
Intonazione de i Tuoni Eccleſiaſtici per il Canto fermo.

Primo.



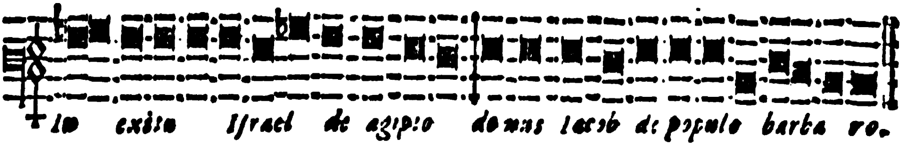
Secondo.





Oltre li sopradetti otto Tuoni, gli Ecclesiastici pratticano il nono del Canto figurato, chiamandolo misto, perche (secondo Pietro Fabrici nelle sue regole generali di Canto fermo) partecipa di più Tuoni.

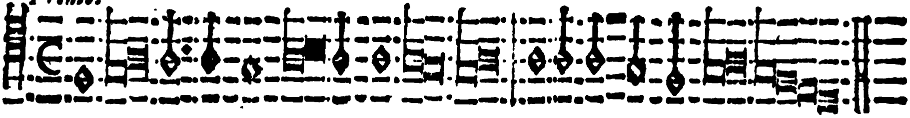
Inuenzione del misto Tuono.



In exitu Israel de ægipto domus Iacob de populo barba ro.

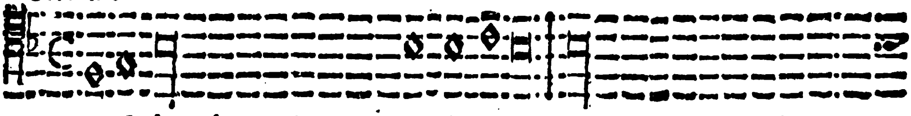
Intonazione de i Tuoni Ecclesiastici per il Canto figurato.

Primo.

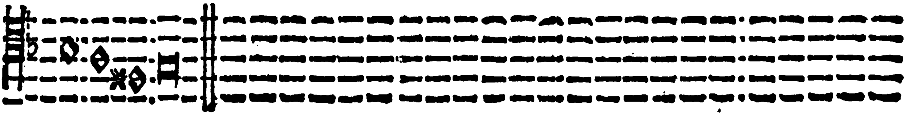


Dixit Dominus Do mino me o sede à dextris me is.

Secondo.

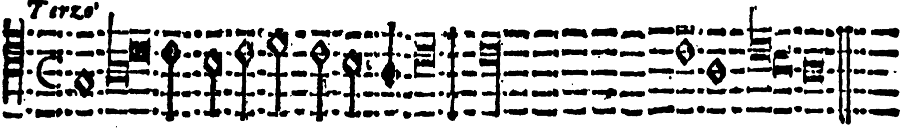


Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iustorum & congre-



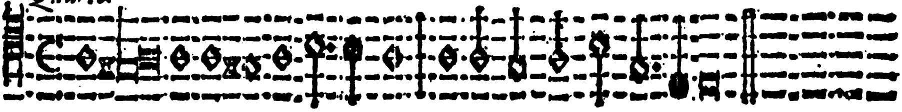
gatione.

Terzo.



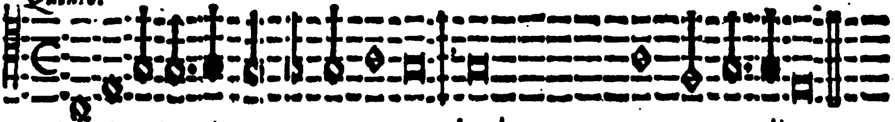
Bea tus vir qui timet Dominum in mandatis eius volet ni mis.

Quarto.



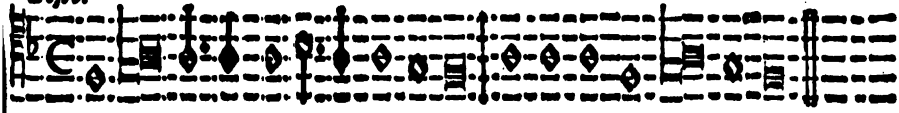
Lauda te pueri Dominum laudate nomen Domini.

Quinto.



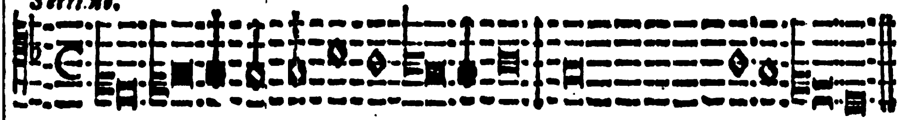
La udate Dominum omnes gentes laudate eum omnes populi.

Sesto.



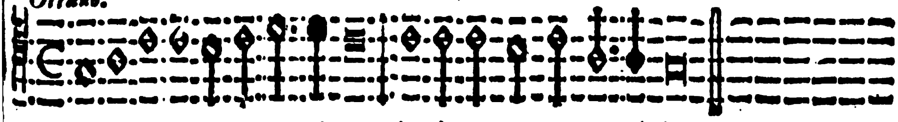
Dixit Dominus Domino meo sede à dextris meis.

Settimo.



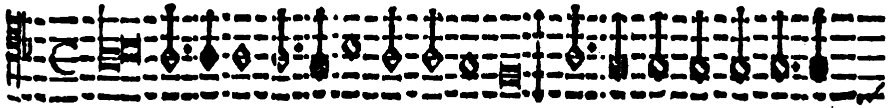
Be a- tus vir qui timet Do minum in mandatis eius volet ni mis.

Ottavo.

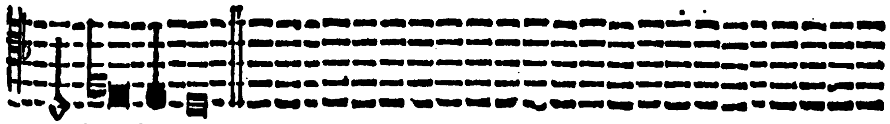


Laudate pueri Dominum laudate nomen Domini.

Intonazione del misto Tuono.



In exitu israel de egipto Domus iacob de popu-



lo bar baro.

Le

Le sopradette Intonazioni si possono fare in note, ò figure maggiori, ò minori, come piace al Compositore.

Chi poi desiderasse sapere altre particolarità circa i sudetti Tuoni del Canto fermo, legga la terza, e quarta parte della Via Retta della Voce Corale del Marinelli, che à noi basta solo d' hauer dimostrato le Intonazioni de Salmi, per essere necesserie al Compositore, e ciò basti per quello che s'appartiene ad vn buon Prattico, e per fine di

QVESTA OPERA.

TAVOLA

De i Capitoli contenuti in questo libro.

Parte Prima.

Dell' Origine della Musica. Capitolo Primo. Carte 1
Che cosa sia Musica, e della sua prima diuisione. Capitolo Secondo. 2
Delle Proporzioni Musicali, e loro specie. Capitolo Terzo. 3
Dell' Origine delle Consonanze, e dissonanze. Capitolo Quarto. 6
In qual modo si debba procedere volendo prouare le radici delle Consonanze, e Dissonanze. Capitolo Quinto. 8
Di tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Canti. Capitolo Sesto. 9
Del Tempo Musicale. Capitolo Settimo. 10
Delle Figure Musicali, e loro valore. Capitolo Ottauo. 14
Del Punto nella Musica, e suoi effetti. Capitolo Nono. 16
Delle Pause. Capitolo Decimo. 18
Del B molle, B quadro, Diesis Cromatico, e Diesis Enarmonico, e d'altre cose appartenenti alla Composizione. Capitolo Vndecimo. 26
Come siano state ritrouate tutte quelle cose, che concorrono alla Compoposizione de i Canti. Capitolo Duodecimo. 31
Della Battuta Musicale. Capitolo Decimoterzo. 40
Delle Legature antiche, e moderne. Capitolo Decimoquarto. 41
De i Generi della Musica. Capitolo Decimoquinto. 43

Parte Seconda.

Quello che sia Cotrapunto, sua diuisione, e degli Elementi, che le compongono. Capitolo Primo. 4

Della natura delle Consonanze, e Dissonanze, e loro specie Cap. Secon. 4

Regole, e Precetti generali del Contrapunto. Capitolo Terzo. 5

Del proprio passaggio di ciascheduna consonanza. Capitolo Quarto. 5

Come si leghino, e risoluino le Dissonanze. Capitolo Quinto. 6

Ciò, che si deue osseruare nelle Composizioni oltre le sudette regole. Capitolo Sesto. 6

Modo di fare il Contrapunto semplice. Capitolo Settimo. 7

Del Contrapunto composto. Capitolo Ottano. 7

Della Cadenza. Capitolo Nono. 8

Delle Fughe, & Imitazioni. Capitolo Decimo. 8

Quello, che sia Contrapunto Doppio, di quante sorti si ritroua, e modo di farlo. Capitolo Vndecimo. 90

De Canoni, & altre obligazioni. Capitolo Duodecimo. 99

Della Composizione à due, trè, e quattro. Capitolo Decimoterzo. 109

In qual sorte di Composizioni sia lecito alle volte al Compositore seruirsi di qualche licenza, & autorità. Capitolo Decimoquarto. 119

De i Tuoni del Canto figurato. Capitolo Decimoquinto. 121

D'alcune particolarità de i sudetti Tuoni, e l'esempio in Duo di ciascheduno. Capitolo Decimosesto. 123

Quali de sopradetti Tuoni vengono ordinariamente pratticati da Compositori. Capitolo Decimosettimo. 137

Se il b molle, & il Diesis habbino forza di variare il Tuono, e per qual causa non viene pratticato il terzo, quarto, quinto, sesto, e settimo Tuono. Capitolo Decim' ottauo. 147

Che i tuoni del Canto figurato sono dodici, e non solamente otto,

come dicono alcuni. Capitolo Decimonono. 148
[M]odo di conoscere di che Tuono sia qualsivoglia Cantilena Musicale. Capitolo Vigesimo. 153
[De] i Tuoni del Canto fermo. Capitolo Vigesimo Primo. 156

IL FINE.

MUSIC LIB.
MT
55
A2B71

MT 55 .B719 1673a C.1
Musico prattico che breuemente
Stanford University Libraries
3 6105 042 412 325

MT 5
B719
1673

DATE DUE		
RESERVED	DEC 5	1975
MAR 1975	JAN 8	1976
MUSIC	JAN	1 1 19
RESERVED	Jan	19
APR 4 1975	FEB 1 1	1976
MUSIC 269c	NOV 1 4	1995
RESERVED		
20 1975		

MUSIC LIBRARY